

FACULTÉ DES LETTRES

LE LYRISME
DE CORNEILLE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE MONTPELLIER

SOUTENUE PAR

Mahdi Al BASSIR

Membres du Jury :

MM. JOURDA, Professeur, *Président.*

BOUVIER, Professeur.

BOURCIEZ, Professeur.

| *Assesseurs.*

MONTPELLIER

IMPRIMERIE MARI-LAVIT

1, RUE DES SAUVAGES

1937

LE LYRISME
DE CORNEILLE

FACULTÉ DES LETTRES

LE LYRISME
DE CORNEILLE

THÈSE

POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ
PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE MONTPELLIER

SOUTENUE PAR

Mahdi Al BASSIR

Membres du Jury :

MM. JOURDA, Professeur, <i>Président</i> .	
BOUVIER, Professeur.	<i>Assesseurs.</i>
BOURCIEZ, Professeur.	

MONTPELLIER
IMPRIMERIE MARI-LAVIT
1, RUE DES SAUVAGES

1937

FACULTE DES LETTRES

DOYENS

MM. Augustin FLICHE, doyen, correspondant de l'Institut, histoire et archéologie du Moyen-Age.

J. VIANEY, doyen honoraire.

PROFESSEURS

MM. Jules SION, géographie.

VILLENEUVE, langue et littérature latines.

Marcel BLANCHARD, histoire moderne et contemporaine.

POYER, philosophie

AMADE, langue et littérature espagnoles.

Louis ROUSSEL, langue et littérature grecques.

DEMANGEL, archéologie et histoire de l'art. Directeur de l'École d'Athènes.

MARTIN, langue et littérature anglaises.

BOURCIEZ, langue et littératures romanes.

JOURDA, littérature française.

TESNIÈRE, grammaire comparée.

MAITRES DE CONFERENCES

MM. BOUVIER, littérature française.

PALANQUE, histoire ancienne.

PERRET, langue et littérature latines.

GUITTON, histoire de la philosophie et des sciences.

BON, archéologue et histoire de l'art

MARRES, assistant de géographie.

CHARGÉS DE COURS COMPLÉMENTAIRES

MM. LABATUT, langue et littérature allemandes.

CYPRIANI, langue et littérature grecques.

Mlle MARTIN, langue et littérature italiennes.

M. AQUARONE, langue et littérature portugais s.

A. BABY, secrétaire.

L. DUBOIS, secrétaire honoraire.

MEMBRES DU JURY

MM. JOURDA, Professeur, *Président*.

BOUVIER, Professeur.

BOURCIEZ, Professeur.

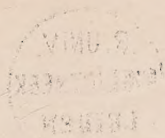
Assesseurs.

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions écrites dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



A LA MÉMOIRE
DE S. M. FAYCAL I^{er}.

*dont la volonté suprême m'avait permis
de goûter, d'aimer et d'admirer la
littérature française.*





Digitized by the Internet Archive
in 2026

Introduction

Le lyrisme dans les œuvres de Corneille.
Son intérêt au point de vue historique.

Bien que CORNEILLE soit le dramaturge rationaliste par excellence, le lyrisme occupe une large place dans l'ensemble de son œuvre : dans ses poésies diverses, dans son théâtre et dans ses traductions religieuses. Son lyrisme est extrêmement riche et varié, puisqu'on en trouve des traces dans toutes les branches de sa production. Ses qualités sont nombreuses, en particulier les sentiments profondément humains qu'il exprime ; mais ce qui retient surtout notre attention en lui, c'est l'intérêt historique qu'il présente. Les stances et les couplets lyriques qui abondent dans les premières comédies du poète, diminuent dans ses premières tragédies et disparaissent, ou à peu près, depuis *Nicomède* — abstraction faite du lyrisme des opéras — ont une valeur historique très significative. Leur abondance puis leur disparition progressive montrent d'abord comment le lyrisme encombre l'action, la ralentit, avec ou sans intérêt, ensuite comment celle-ci triomphe de lui et l'exclut du théâtre. D'autre part, les poésies sentimentales de l'auteur et ses traduc-

tions religieuses, correspondent précisément à des tendances lyriques communes à son époque. En effet, les *Mélanges Poétiques*, si maigres qu'ils soient, offrent un modèle achevé du lyrisme de 1630. Les pièces dédiées à la Du Parc expriment des sentiments originaux, mais elles gardent toutes les formes lyriques de leur temps. Quant aux traductions religieuses du poète, elles reflètent fidèlement le zèle de sa génération pour l'interprétation, l'amplification et la paraphrase de toutes sortes de textes liturgiques. Bref, l'étude du lyrisme de CORNEILLE révèle une page fort intéressante de l'évolution du goût littéraire français au cours du XVII^e siècle.

Je n'ai pas la prétention d'avoir donné à cette importante étude, toute l'ampleur qu'elle pourrait revêtir — tant s'en faut — mais il est possible que ma modeste tentative soit la première dans son genre : jusqu'ici le lyrisme de CORNEILLE n'a pas été examiné dans son ensemble.

Dans la réalisation de ma tâche, je suis fort redevable à M. le Professeur JOURDA dont les conseils m'ont été extrêmement utiles. En terminant cette brève introduction, je tiens à lui exprimer mes plus vifs remerciements et ma reconnaissance la plus respectueuse.

CHAPITRE PREMIER

Le lyrisme sentimental

- I. — CORNEILLE amoureux.
- II. — *Les vers de jeunesse.*
- III. — *Leur valeur par rapport aux tendances générales du lyrisme vers 1632.*
- IV. — *Le style — La métrique.*
- V. — *Conclusion.*

— I —

L'originalité de CORNEILLE dans ses œuvres dramatiques se manifeste depuis sa première comédie, *Mélite* (1629), où la peinture de la vie et de la société du temps apparaît nettement pour la première fois sur la scène. Voyons s'il en est de même de ses premiers vers amoureux, publiés dans ses *Mélanges Poétiques* en 1632. Pour apprécier ces vers à leur juste valeur, commençons par jeter un coup d'œil sur la vie sentimentale de l'auteur, afin de savoir s'ils sont l'écho de ses aventures galantes, s'ils portent sa marque originale et personnelle ou s'ils constituent une servile imitation. On est malheureusement peu renseigné sur la jeunesse de CORNEILLE

Cependant, ses biographes sont arrivés à reconstituer un point fort intéressant de sa vie amoureuse au cours de cette période.

Tout jeune encore, au temps où il étudiait au collège des Jésuites à Rouen, sa ville natale, CORNEILLE aurait connu une jeune fille, Marie Courant, qu'il aurait aimée profondément. On ne sait s'il aspira à sa main, toujours est-il qu'il ne l'épousa pas, puisque Marie Courant devint Mme Thomas du Pont, femme d'un correcteur en la Cour des Comptes de Normandie. L'amour de CORNEILLE pour cette jeune fille semble avoir été sérieux et sincère, et c'est évidemment à cette passion qu'il fait allusion lorsqu'il s'exprime en ces termes dans l'*Excuse à Ariste* (1) :

J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande,
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise;
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise.
Chariné de deux beaux yeux, mon vers charma la cour,
Et ce que j'ai de nom, je le dois à l'amour.
J'adorai donc Philis; et la secrète estime
Que ce divin esprit faisait de notre rime,
Me fit devenir poète aussitôt qu'amoureux :
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes derniers feux;
Et bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon souvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer :
Je me sens tout ému quand je l'entends nommer,
Et par le doux effet d'une prompte tendresse,
Mon cœur, sans mon aveu, reconnaît sa maîtresse.
Après beaucoup de vœux et de submissions,
Un malheur rompt le cours de nos affections;
Mais toute mon amour en elle consommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée :
Aussi n'aimai-je plus, et nul objet vainqueur
N'a possédé depuis ma veine ni mon cœur.
Vous le dirai-je ami? Tant qu'ont duré nos flammes,
Ma muse également chatouillait nos deux âmes,

(1) Poésies diverses. Edition Marty-Laveaux, Tome X, pièce n° XXII.

Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir;
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix ravissante, ainsi que son visage,
La faisait appeler le phénix de notre âge...

En dépit de cette affirmation de fidélité, le poète a dû aimer par la suite une certaine demoiselle Milet. THOMAS CORNEILLE, dont la sincérité n'est pas douteuse, raconte (1) que son frère, amoureux d'une demoiselle, écrivit pour elle un sonnet dont il fut si content qu'il composa la pièce intitulée *Mélite* pour l'y incorporer. En effet, ce sonnet, publié dans les *Mélanges Poétiques* en 1632, se retrouve dans la scène 4 de l'acte II de *Mélite* (2). Fontenelle va plus loin puisqu'il relate dans sa *Vie de Corneille* l'épisode suivant : « Un jeune homme de ses amis, amoureux d'une demoiselle de la même ville (de Rouen) le mena chez elle. Le nouveau venu se rendit plus agréable que l'introducteur. Le plaisir de cette aventure excita chez M. CORNEILLE un talent qu'il ne se connaissait pas, et sur ce léger sujet, il fit la comédie de *Mélite*. » Révisant son livre, Fontenelle ajoute plus tard : « La demoiselle... porta longtemps le nom de *Mélite*, nom glorieux pour elle, et qui l'associait à toutes les louanges que reçut son amant. » A vrai dire, le silence de Thomas CORNEILLE sur tous ces détails met la narration de Fontenelle en doute, mais il est à peu près certain que Mademoiselle Milet (dont *Mélite* est l'anagramme) a existé et qu'elle a été aimée du poète. Seulement, il semble que les

(1) Dictionnaire Géographique 1708, au mot : Rouen.

(2) Sauf le 7^e vers qui a subi une légère modification, le sonnet est textuellement reproduit dans la pièce :

Dans les Mélanges :

« Encore qu'elle ait au sien la même cruauté. »

Dans Mélite :

« Et bien qu'elle ait au sien la même cruauté ».

relations de CORNEILLE avec cette jeune fille ne représentent qu'une aventure passagère, qui ne contredit pas la déclaration du poète dans l'*Excuse à Ariste*, au sujet de sa fidélité à sa première inspiratrice.

Telles sont les aventures de la jeunesse de CORNEILLE que l'histoire nous a conservées. Voyons maintenant les traces qu'elles ont laissées dans ses premiers vers.

— II —

Le 20 mars 1632 paraissait à Paris, chez François Targa, la première édition de *Clitandre* « suivi des *Mélanges Poétiques du mesme* ». CORNEILLE les présentait ainsi au lecteur : « Quelques-unes de ces pièces te déplairont ; sache aussi que je ne les justifie pas toutes, et je ne les donne à l'importunité du libraire que pour grossir son livre. Je ne crois pas cette tragi-comédie si mauvaise que je me tienne obligé de te récompenser par trois ou quatre bons sonnets » (1).

Les pièces qui composent les *Mélanges Poétiques* sont insérées sous les numéros 1 à XVII des *Poésies diverses*, tome X, éd. Marty-Laveaux, exception faite du numéro xv (2).

En voici la liste :

- I — A Monsieur D. L. T.
- II — Ode sur un prompt amour.
- III — A Monsieur le Cardinal de Richelieu (Sonnet).

(1) La publication de poésies diverses à la suite d'une œuvre dramatique avait été mise à la mode par Mairet vers 1628. Cette habitude ne dura qu'une dizaine d'années. Voir Martinon. *Les Strophes*, page 63, note 1.

(2) Il s'agit d'un quatrain adressé à Scudéry au sujet de sa tragi-comédie *Ligdamon et Lidias* et publié avec cette pièce en 1631.

- IV — *Sonnet pour M. D. V. envoyant un galand à M. L. C. D. L.*
V — *Madrigal: Pour un masque donnant une boîte de cerises confites à une damoiselle.*
VI — *Építaphe de Didon, traduite du latin d'Ausone.*
VII — *Mascarade des Enfants gâtés.*
VIII — *Stances sur une absence en temps de pluie.*
IX — *Sonnet.*
X — *Madrigal.*
XI — *Épigrammes, traduites du latin d'Andoënus.*
XII — *Dialogue.*
XIII — *Chanson.*
XIV — *Chanson.*
XVI — *Récit pour le ballet du Château de Bicêtre.*
XVII — *Pour M. L. C. D. F. représentant un diable au même ballet. Épigramme.*

Si l'on excepte, parmi ces pièces, le numéro III, *Sonnet au Cardinal de Richelieu*, les numéros VI et XI qui sont des traductions, le numéro VII, *Mascarade des Enfants gâtés*, pièce bouffonne et le numéro XVI, *Récit pour le ballet du Château de Bicêtre*, il ne reste que onze pièces où le poète parle de l'amour. Mais il faut aussi retrancher de ces poèmes, l'*Épître* n° I, la *Chanson* n° XIV où le poète parle de l'amour pour le critiquer et le ridiculiser et la *Chanson* n° XIII où il conseille à un ami de ne pas badiner avec l'amour; le n° IV, *Sonnet pour M. D. V. envoyant un galand*; le n° V, *Madrigal pour un masque donnant une boîte de cerises* et le n° XVII, *Épigramme pour M. L.C.D.F. représentant un diable* qui sont en quelque sorte des commissions dont le poète a été chargé.

Après l'élimination de toutes ces pièces, il ne subsiste que le n° II, *Ode sur un prompt amour*, le n° VIII, *Stances sur une absence en temps de pluie*, le n° IX, *Sonnet*, le n° X, *Madrigal* et enfin le n° XII, *Dialogue*, dans lesquels le poète chante ses prétendues amours. On est obligé d'avouer que ces cinq petits poèmes constituent une œuvre vraiment peu abondante.

Sans aucun doute, CORNEILLE était, vers 1632, fort à la mode et très admiré des Précieuses, de nombreux témoignages nous l'affirment (1). Il est très probable que sa production galante, à cette époque, ne s'est pas bornée aux vers publiés dans les *Mélanges* et que beaucoup d'autres pièces, qu'il a fait admirer dans les salons précieux, ne nous sont pas parvenues. Nous en sommes donc réduits à juger ses premiers vers amoureux d'après les cinq pièces des *Mélanges Poétiques* que nous venons d'indiquer.

Il est certain qu'aucune de ces pièces ne révèle la personnalité de CORNEILLE telle que nous la verrons dans les poèmes dédiés à la Du Parc. L'amour pour Mademoiselle Courant, dont l'auteur parle avec émotion dans l'*Excuse à Ariste* ne se fait nullement sentir dans ces vers précieux. D'ailleurs, aucune pièce n'a jamais été considérée comme inspirée par Mademoiselle Courant, ce qui semble confirmer le dire de l'Abbé Granet qui prétend que CORNEILLE a toujours gardé inédits les poèmes dédiés à sa première maîtresse et les a détruits seulement quelques années avant sa mort. La tendresse pour Mademoiselle Milet n'est pas plus apparente dans cette œuvre. Il est possible que le sonnet incorporé dans *Mélite* soit écrit pour cette jeune fille, comme l'affirme Thomas CORNEILLE et que le dialogue numéro xii entre Tirsis et Caliste soit aussi inspiré par elle, comme le croit Marty-Laveaux; mais les exagérations, les images et les comparaisons précieuses qui existent dans ces deux pièces ne laissent transparaître aucune émotion spontanée. Certes, Tirsis, et Caliste renoncent au langage précieux, dans leur dialogue, à partir du vers 21. mais le thème traité étant un lieu commun de la littérature galante du temps, l'absence de

(1) Voir Marty-Laveaux. *Corneille*, Tome I, page xxix.

préciosité ne suffit pas pour prouver que le poète exprime là ses sentiments personnels.

A la vérité, il n'y a, non seulement dans ces deux pièces, mais dans l'ensemble des cinq poèmes que nous avons présentés, que des jeux d'esprit, des propos frivoles, des compliments outrés et des plaintes artificielles fort exagérées. Les emportements de la passion et les angoisses vécues de l'amour n'y sont nullement exprimés.

D'ailleurs, dès sa jeunesse, CORNEILLE s'en est bien rendu compte et a jugé à leur juste valeur les agréments dont il se permettait — à l'exemple de ses contemporains — d'orner ses vers. Dans l'épître à M. D. L. T. (1), il ridiculise de bon cœur ses propres travers de poète précieux :

Soleils, flambeaux, attraits, appas,
Pleurs, désespoirs, tourments, trépas,
Tout ce petit meuble de bouche
Dont un amoureux s'escarmouche,
Je savais bien m'en escrimer
Par là, je m'appris à rimer,
Par là, je fis sans autre chose
Un sot en vers d'un sot en prose;
Et Dieu sait alors si les feux,
Les flammes, les soupirs, les vœux,
Et tout ce menu badinage,
Servait (2) de rime et de remplage.

— III —

Cette absence de sincérité et de goût personnel dans les *Mélanges Poétiques* n'est nullement particulière au jeune CORNEILLE. C'était la tendance générale du lyrisme vers 1632. A l'époque où CORNEILLE publie ses *Mélanges Poéti-*

(1) Poésies diverses, n° 1.

(2) On lit ainsi « servait », au singulier, dans l'édition originale. (Note de Marty-Laveaux).

ques, les poètes se divisent en deux groupes. Les uns se reconnaissent comme les disciples de Malherbe : les principaux représentants de cette école sont alors Maynard et Racan ; les autres sont connus sous le nom de Libertins, vu la liberté totale qu'ils revendiquent dans leur vie et leurs écrits : Théophile de Viau et Saint-Amant en sont les poètes les plus estimés. Or, ni les premiers, ni les seconds n'expriment la passion avec plus de vigueur que le jeune CORNEILLE.

Maynard possède les qualités fondamentales de son maître : la fermeté et la précision ; mais la spontanéité et la sincérité des sentiments qui échappent à ce dernier, lui font aussi défaut. Racan célèbre avec souplesse et avec aisance le culte du plaisir et celui de la nature, mais ses vers amoureux n'expriment, d'une façon générale, qu'une galanterie fade et précieuse. Les Libertins sont encore moins capables de chanter les élans du cœur. Théophile de Viau est plutôt sensuel que sensible. Fades et déclamatoires, ses poèmes amoureux ne prennent une certaine vigueur que lorsque la volupté les anime, sa verve est alors si gauloise que toute une partie de son œuvre en devient presque illisible. Saint-Amant excelle, comme Racan, à décrire la nature et les divers aspects de la vie, mais il n'est pas plus habile que lui lorsqu'il s'agit d'exprimer l'amour et de peindre la passion.

Le goût précieux exclut toute spontanéité des vers amoureux. La poésie lyrique du temps ne l'est que par la forme. Aucune nuance vraie dans l'expression des sentiments : pour la moindre galanterie, les mots les plus forts, les images les plus hardies sont épuisés. Il n'y a presque nulle part projection directe de l'état d'âme, mais recherches et associations d'images, abus de mots. « Ils travaillent sur les mots », écrivait très justement Buffon (1).

(1) Discours sur le style.

Les sujets traités se réduisent à un tout petit nombre : ils sont communs à tous ceux qui composent des vers. Les jeux d'esprit, les images et tous les ornements du style sont conventionnellement établis. Un fonds commun de pensées, un fonds commun de formes, comment un poète précieux pourrait-il être personnel ?

Le jeune CORNEILLE qui voyait autour de lui de tels modèles est donc fort excusable de n'avoir déployé aucune originalité dans ses premiers vers lyriques.

— IV —

Comme le fond, la forme de cette petite œuvre ne porte pas la marque personnelle de l'auteur : Il tâtonne encore : jusqu'ici son originalité ne s'est pas dégagée.

La langue de ses premiers vers amoureux est celle des poètes du temps : c'est-à-dire une langue épurée des archaïsme que condamnait Malherbe, maniérée, raffinée, un peu lourde et emphatique parfois. En ce qui concerne le style, ce sont les images précieuses, les analyses spirituelles et subtiles d'idées et de sentiments et les personifications hardies qui le caractérisent.

Les feux, les flammes et les flèches qui sont si courants dans le langage galant du xvii^e siècle, reviennent souvent sous la plume du poète :

Tirsis implore Caliste :

Prends pitié de l'ardeur qui me dévore l'âme.

Et Caliste de répondre :

Tirsis, ne vois-tu pas aussi

Que mon cœur embrasé brûle de même flamme ?

.....La mort seule éteindra mes feux,

Et j'en ai plus au cœur mille fois qu'en la bouche.

Des exemples moins caractéristiques se trouvent dans les *Stances* numéro VIII et dans le *Sonnet* numéro IX.

Dans le *Madrigal* numéro X, où le poète reprend l'allégorie de l'Amour, porteur de flèches, chère à la poésie anaacréontique de la Renaissance, il démontre avec subtilité, l'origine de ses blessures :

Je suis blessé profondément :
Amour, et ma maîtresse
Qui de vous deux me blesse ?
Un aveugle n'a point l'adresse
De porter dans le cœur des coups si justement ;
Et Philis n'a point de flèches
Pour faire de telles brèches :
Mon mal n'est point l'effet ni de ses seuls regards,
Ni des traits qu'un aveugle tire ;
Mais la mauvaise avecque lui conspire,
Et lui prête ses yeux pour adresser ses dards.

Dans l'*Ode* sur un prompt amour, CORNEILLE analyse avec insistance le pouvoir des yeux de sa maîtresse et les personnifie de plusieurs façons :

Ils sont des souverains absolus et autoritaires.

Ses yeux, d'un pouvoir plus suprême
Que n'est l'autorité des rois...

Ils sont des despotes qui pratiquent le servage :

Tyrans secrets, auteurs puissants
D'un esclavage où je consens...

Ils deviennent des adversaires belliqueux, mais bien-aimés, du poète :

Chers ennemis de ma franchise,
Beaux yeux, mes aimables vainqueurs...

Ils se font aussi voleurs :

Œillades qui sur les esprits
Exercez si bien vos rapines..
...Dites-moi qui vous autorise
A dérober ainsi les cœurs.

Des personnifications plus hardies et plus bizarres existent dans les *Stances sur une absence en temps de pluie* où le poète prête à l'univers, au soleil et à l'air, une intention consciente d'intervenir dans ses aventures galantes :

Depuis qu'un malheureux adieu
Rendit vers vous ma flamme criminelle,
Tout l'univers, prenant votre querelle,
Contre moi conspire en ce lieu.

Ayant osé me séparer
Du beau soleil qui luit seul à mon âme,
Pour le venger, l'autre cachant sa flamme,
Refuse de plus m'éclairer.

L'air, qui ne voit plus ce flambeau,
En témoignant ses regrets par ses larmes,
M'apprend assez qu'éloigné de vos charmes
Mes yeux se doivent fondre en eau...

En dehors de ses caractères précieux, le style de ces quelques poèmes se distingue par sa légèreté et sa concision. D'une façon générale, il est alerte et aisé. Abstraction faite de tous ses ornements factices, il coule facilement, sans délayage et sans remplissage. La simplicité même y trouve place. Comme nous l'avons fait observer plus haut, le dialogue de Tircis et de Caliste cesse d'être précieux depuis le vers 21 et les deux amants s'entretiennent alors, non plus comme deux galants raffinés, mais à la manière de deux jeunes gens qui s'aiment et s'assurent l'un l'autre de leur fidélité.

Les formes strophiques dans les *Mélanges Poétiques* sont très variées, aussi les cinq poèmes que nous avons étudiés adoptent-ils chacun une forme particulière.

L'*Ode sur un prompt amour* est en dizains d'octosyllabes sur les rimes *abbaccdede*, les strophes sont toutes masculines (1). Le dizain d'octosyllabes, sur les rimes

(1) A l'exemple de M. Martinon, nous appelons « strophe masculine » celle qui se termine par une rime masculine et « strophe féminine » celle qui se termine par une rime féminine.

choisies par CORNEILLE était, au xvii^e siècle, d'un usage courant surtout pour les odes.

Les *Stances sur une absence en temps de pluie* sont en quatrains hétérométriques (8-10-10-8) à rimes embrassées, tous masculins. Cette forme strophique est peu harmonieuse, la mesure de 8 pieds étant trop voisine de celle de 10.

Le *Madrigal* numéro X est en vers libres. Les mesures de 6-7-8-10 et 12 pieds y sont employées dans l'ordre suivant :

8-6-6-8-12-7-7-12-8-10-12, sur les rimes *abbaccdeed*.

Le vers libre était, à cette époque, réservé aux madrigaux.

Les sonnets étaient très à la mode vers 1630, on y variait les mesures. Celui de *Mélite* est en alexandrins, l'arrangement des rimes est le suivant : *abab-baba-ccd-edc*.

Enfin le *Dialogue* numéro XII est composé de vers de 6-8 et 12 pieds, groupés par deux et interrompus par un refrain de deux vers de 6 pieds. L'ensemble constitue des sortes de strophes dont voici le schéma :

8.12 — 8.12 — 6 — 6 —
 6.12 — 12.6 — 8.12 — 8.12 — 6 — 6
 6.12 — 12.6 — 8.12 — 8.12 — 6 — 6
 6.12 — 12.6 — 8.12 — 8.12 — 6 — 6
 6.12 — 12.6

Les rimes sont partout croisées et plates pour le refrain.

On a lu plus haut quelques vers précieux de ce *Dialogue* en voici deux strophes complètes :

TIRSIS

Hélas ! que ton courage
M'apprête de rigueurs à souffrir sous ta loi !

CALISTE

Ce que j'ai de rigueurs, j'en réserve l'usage
Pour tout autre que toi.

TIRSIS

Si quelqu'un plus riche ou plus beau,
Et mieux fourni d'appas, à te servir se range ?

CALISTE

J'élirais plutôt le tombeau,
Que ma volage humeur se dispensât au change

TIRSIS

Je n'ose l'espérer.

CALISTE

Tu t'en peux assurer.

TIRSIS

Mais pourrais-tu, ma belle,
Dédaigner un amant qui vaudrait mieux que moi ?

CALISTE

Pourrais-je préférer à ton amour fidèle
Une incertaine foi ?

TIRSIS

Si la rigueur de tes parents
A quelqu'autre parti plus sortable t'engage ?

CALISTE

Les saints devoirs que je leur rends
Jamais dessus ma foi n'auront cet avantage.

TIRSIS

Je n'ose l'espérer

CALISTE

Tu t'en peux assurer (1)

(1) Lanson fait observer (*Corneille*, p. 9), que dans ce dialogue « le rythme seul, avec le refrain, est original: Montemayor, Desportes avaient traité le même thème en distiques alternés. »

Les combinaisons rythmiques de notre poète dans ses premières pièces amoureuses sont moyennes ; elles appartiennent d'ailleurs toutes à son époque, abstraction faite de celle du *Dialogue* dont on vient de voir un exemple.

— V —

CONCLUSION

De tout ce qui précède, il ressort que les premiers vers lyriques de CORNEILLE n'expriment aucun sentiment personnel : l'émotion sincère et spontanée leur échappe. C'est le reflet d'une jeune imagination qui se contente de copier et de reproduire, non pas celui d'une âme passionnée qui cherche à se confier et à s'épancher. Mais CORNEILLE est parfaitement excusable en cela, puisque les poètes les plus célèbres à l'époque où il publie ses *Mélanges*, ne chantent pas leurs passions avec plus de sincérité et de profondeur. La préciosité exclut tout élan véritable de la littérature du temps.

Dans la forme comme dans le fond, CORNEILLE ne fait que copier ses contemporains. Au seuil de sa carrière, l'imitation des auteurs à la mode lui apparaît comme indispensable ; il s'y applique avec scrupule. Son œuvre lyrique originale n'est pas encore commencée.

CHAPITRE II

Le lyrisme dans le drame avant Corneille

- I. — *La tragédie pathétique du 16^e siècle. Le couplet lyrique. Le chœur. L'influence des anciens. L'imitation de la Sénèque.*
- II. — *Les vers lyriques dans la comédie. Leur valeur décorative.*
- III. — *Le lyrisme dans la tragi-comédie. Sa nature. Ses rapports avec l'action.*
- IV. — *Le lyrisme pastoral. Ses principaux caractères.*
- V. — *Conclusion.*

Pour bien comprendre le lyrisme théâtral de CORNEILLE, il faut chercher ses sources directes dans la tragédie du xvi^e siècle, dans la comédie, dans la tragi-comédie et dans la pastorale; car, malgré tous les caractères qui les distinguent, les morceaux lyriques de CORNEILLE sont inspirés ou du moins influencés par ses prédécesseurs et ses contemporains.

Voyons où ces auteurs puisent leurs inspirations lyriques et quels sont les procédés qu'ils pratiquent.

La tragédie, remise à l'honneur par les humanistes du xvi^e siècle est profondément lyrique. Dans l'étude de cette tragédie, il importe avant tout de préciser qu'elle est dépourvue d'action ou peu s'en faut. Le but qu'elle vise en général, c'est de toucher vivement ses spectateurs et ses lecteurs; c'est pourquoi elle se borne à chanter les misères et les souffrances humaines.

Le lyrisme s'y présente sous deux types: couplet lyrique et chœur.

Le premier est inspiré par le sujet; il précède l'action ou la suit, sans toutefois la préparer ni la commander. L'autre est complètement détaché des événements du drame; il n'y est que pour remplir certaines fonctions secondaires comme nous le verrons plus loin.

Le couplet lyrique est une tirade déclamatoire où les sentiments exprimés sont portés au paroxysme. Certes, les discours exaltés peuvent être inspirés aussi bien par la joie que par la tristesse, mais la séparation des genres et la définition de l'art tragique inspirées par le théâtre de Sénèque, proclamées par Donat dans son fameux traité et observées fidèlement par les dramaturges du xvi^e siècle, veulent que la tragédie soit le reflet des pires souffrances. A vrai dire, il existe ça et là dans le théâtre du xvi^e siècle, un très petit nombre de couplets lyriques inspirés par l'orgueil et la joie tels que les tirades de Marc-Antoine (*Porcie* III) et celles de César (*Cornélie* IV). Mais ce sont là des exceptions qui ne s'accordent pas avec la doctrine dramatique de cette époque. En principe, le couplet lyrique, qui occupe une place prépondérante dans la tragédie du xvi^e siècle, ne chante guère que la tristesse et le désespoir. Les sujets qui l'inspirent sont effrayants: souvenirs d'un passé plein de revers, défaite militaire, catastrophe imminente, supplice et mort d'une victime.

A part quelques traits de psychologie dans *Abraham Sacrifiant* (Théodore de Bèze), l'analyse minutieuse des sentiments, l'examen attentif d'un état d'âme troublé et les fluctuations d'un esprit en présence d'une difficulté insurmontable, font totalement ou presque totalement défaut à ce couplet. Seules, les lamentations passives le caractérisent. C'est une déclamation plaintive, très émouvante, détachée, en général, de toute étude psychologique proprement dite et de toute résolution pratique. Le personnage qui l'entonne sur la scène n'est pas chargé d'agir — si ce n'est très peu — il est simplement appelé à attendrir le public, à lui relater ses souffrances et à solliciter sa pitié. Cornélie (III) exalte ses douleurs devant l'urne contenant les cendres de son mari, sans se promettre nullement de le venger. Marie Stuart (*l'Ecos-saise* III) relate les ennuis qui l'accablent depuis sa naissance, évoque sa malheureuse enfance, son funeste mariage avec François II, son veuvage, son retour à la patrie, les troubles religieux qui l'ont suivi, sa fuite et sa captivité en Angleterre, sans se montrer nullement disposée à lutter contre le mauvais sort et à vaincre les dangers qui l'entourent. Hélène (*Hector* III) se lamente amèrement pour avoir été la cause de guerres sanglantes entre l'Europe et l'Asie et de terribles malheurs où sont plongés des parents, des femmes et des enfants innombrables, puis elle souhaite la mort, sans faire le moindre geste à cet égard. Telle est l'attitude inactive que prennent le plus souvent, les héros de ce théâtre dans leurs pitoyables lamentations.

La composition du couplet ne présente que rarement une recherche artistique. Certes les idées varient au cours de la tirade, mais elles ne sont pas exposées en couplets égaux ou presque égaux. Cependant, Montchrétien donne parfois au couplet une forme nettement lyrique. Le mono-

logue d'Hélène (*Hector* III) est écrit en alexandrins à rimes plates, mais il est divisé en quatrains; la prière de David dans la tragédie du même nom (V) est écrite en alexandrins qui constituent des quatrains à rimes embrassées; l'hymne de Mardochée (*Aman* III) se divise en quatrains d'alexandrins à rimes croisées. Mais beaucoup plus que la composition du couplet, l'expression concourt à des effets lyriques. Sans aucune préoccupation de vraisemblance ou d'intérêt dramatique, les tirades pathétiques incorporées dans les monologues ou les récits sont enjolivées d'ornements lyriques: exclamations, interrogations, répétitions nombreuses, adunatas et longues comparaisons, parfois précieuses, empruntées le plus souvent à la nature.

Mais la principale forme lyrique dont les auteurs dramatiques du XVI^e siècle ornent abondamment leur théâtre est le chœur strophique (1). Celui-ci n'est en réalité qu'un pur ornement puisqu'il ne projette ni n'exécute rien: sa participation à l'action est nulle. Cependant les auteurs dramatiques le jugeaient indispensable à leurs œuvres et le multipliaient dans leurs tragédies. Voyons quelles sont les fonctions qui lui sont réservées, les sujets qu'il traite et les formes qu'il revêt. Mentionnons tout d'abord qu'il sert à séparer les actes, c'est pourquoi il existe rarement à la fin du cinquième acte. Garnier, présentant au lecteur sa *Bradamante* qui est dépourvue de chœurs, donne le conseil que voici: « Et parce qu'il n'y a point de chœurs

(1) Il y a des chœurs chantants et des chœurs parlants. Ceux-ci s'expriment généralement en alexandrins à rimes plates. Ils se comportent en acteurs collectifs et prennent part à l'action. Ils dialoguent avec les personnages, les interrogent pour provoquer un récit tragique, annoncent les événements survenus, prodiguent les encouragements et les conseils et se joignent enfin aux lamentations: ce qui donne parfois lieu à des couplets lyriques. Mais les chœurs parlants qui interviennent dans l'action n'occupent qu'une place très secondaire par rapport aux chœurs strophiques.

comme aux tragédies précédentes pour la distinction des actes, celui qui voudrait faire représenter cette *Bradamante* sera, s'il lui plaît, averti d'user d'entremets et les interposer entre les actes pour ne les confondre et ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps ». Le chœur strophique sépare aussi les scènes qui supposent entr'elles un intervalle de temps ou celles qui nécessitent un changement de lieu.

Les sujets qu'il traite sont des lieux communs moraux : il développe généralement des thèmes religieux ou philosophiques sur la brièveté de la vie, l'inconstance de la fortune, la faiblesse de l'homme devant le destin, les épreuves infligées aux grands, la révolte contre la fatalité, la confiance en Dieu, l'immortalité de l'âme, la félicité de la vie future, l'ambition, les passions humaines, le sentiment patriotique, l'amour de la paix, la vertu et la vie simple.

Les strophes qui constituent le chœur sont extrêmement variées, (1) mais elles sont en général maigres, légères et courtes comme nombre de vers dans chaque strophe et comme nombre de pieds dans chaque vers (2) : c'est-à-dire qu'elles s'accordent mal avec la gravité des pensées qu'elles expriment. En voici quelques exemples :

Faisons, ô mes compagnes
Retentir les montagnes
Et les rochers secrets
De nos regrets.

(1) Les auteurs dramatiques français du XVI^e siècle cherchaient la variété non seulement dans la partie lyrique de leurs œuvres, mais aussi dans le langage parlé. Théodore de Bèze, par exemple, use de l'octosyllabe et du décasyllabe dans *Abraham sacrifiant*. Des Masures emploie l'alexandrin, le décasyllabe, l'octosyllabe et le vers de 6 pieds dans sa *Tritogic*. L'Aman, de Riveaudeau, la *Cléopâtre* de Jodelle, la *Médée* de La Péruse, les *Gabéonites* de la Taille sont en décasyllabes et en alexandrins.

(2) Voir Faguet : *Essai sur la tragédie française au XVI^e siècle*, page 289.

Que la mer qui arrive
Vagueuse à notre rive
Fasse rider les flots
De nos sanglots.

(Garnier-*Hippolyte* V).

Que sans cesse nos pleurs
Humectent nos douleurs;
Que jamais ils ne cessent,
Et l'un sur l'autre naissent (1).

(Garnier-*Antigone* IV).

Il est évident que de telles strophes conviendraient bien à scander une danse ou à exprimer des sentiments joyeux; mais la rapidité et la légèreté de leur rythme s'harmonisent peu avec les lamentations, les lieux communs philosophiques et les graves moralités que débite constamment le chœur. Cependant, la tendance à varier les formes à l'infini, donne parfois lieu à des combinaisons rythmiques assez heureuses.

Garnier, par exemple, a employé avec bonheur le quatrain à rimes croisées 8-4-8-4 (*Juives* III) et, à deux reprises (*Porcie* III, *La Troade* III) le quatrain à rimes croisées 12-6-12-6 rendu plus tard célèbre par Malherbe (*Stances à Du Perrier*). Il a utilisé aussi le sixain 8-8-8-4-8-4 (*Porcie* IV) sur les rimes *aabccb* et six fois le sixain d'octosyllabes toujours en *aabccb*. Il a fait un grand usage du huitain d'octosyllabes fréquemment en *ababedcd*. La grande strophe classique de 10 octosyllabes et le douzain d'octosyllabes n'ont pas échappé non plus à la curiosité de Garnier. Dans tous ces essais, le rythme est net, souvent large, et s'accorde sensiblement avec la gravité des thèmes traités par le chœur. D'une façon générale, Garnier obéit aux tendances de ses contemporains dans l'emploi de strophes légères et courtes, mais il adopte, à maintes reprises, des strophes amples et bien appropriées à ses sujets.

(1) Il est à noter, dans ces exemples, que la maigreur du rythme est aggravée par la monotonie des rimes plates.

Chez Montchrétien, les belles combinaisons rythmiques sont beaucoup plus fréquentes. Moins varié et moins curieux de rythmes rares que Garnier, Montchrétien n'use presque que du quatrain, croisé le plus souvent, et du sixain, à maintes reprises en *aabccb*. Ses strophes sont généralement isométriques (alexandrins ou octosyllabes). Il a employé, lui aussi, le quatrain croisé 12-6-12-6 (*Reconsaise* 1). Son lyrisme présente un rythme large et harmonieux et s'adapte mieux que celui de Garnier aux pensées élégiaques qu'il revêt (1).

Signalons enfin que sous l'influence du lyrisme choral grec, Rivaudeau dans son *Aman*, Pierre Mathieu dans son *Esther* et Jodelle dans sa *Cléopâtre* donnent aux couplets du chœur les noms de *strophe*, *antistrophe* et *épode*, termes savants qui, selon Théodore de Bèze, «ne servent qu'à épouvanter les simples gens». Dans la tragédie de Perrin intitulée *Sichem le Ravisser*, nous trouvons le mot «Ode» comme titre de plusieurs chœurs et le mot «Odelette» qui décèle l'influence de Ronsard.

Les longues digressions philosophiques et morales du chœur, prolongeant inutilement la tragédie, rendaient la représentation languissante et lassaient l'attention. Aussi, pour obvier à ces défauts, les comédiens supprimaient-ils souvent les chœurs dans les tragédies qu'ils représentaient. C'est ce que Trotterel affirme en tête de sa tragédie de *Sainte-Agnès* (1615) «Je t'avertis, lecteur, que je n'y ai point fait de chœurs, non pas que je ne l'eusse bien pu, mais d'autant que ce m'eût été un travail inutile, ayant vu représenter plus de mille tragédies en divers lieux auxquelles je n'ai jamais vu déclamer les chœurs». Peu à peu, les auteurs diminuèrent le nombre et la longueur des chœurs, puis les supprimèrent complètement.

(1) Nous nous sommes bornés à chercher nos exemples chez Garnier et Montchrétien parce qu'ils sont les dramaturges français les plus représentatifs du XVI^e siècle.

Pendant les premières années du xvi^e siècle, coexistent des tragédies avec et sans chœurs. Puis Hardy, qui écrivait pour une troupe de comédiens donc en vue de représentations effectives, peut se vanter d'avoir donné le coup de grâce à l'ancienne tragédie en supprimant les chœurs.

Mais pourquoi la tragédie française du xvi^e siècle était-elle ainsi encombrée de chœurs et de tirades déclamatoires? Pourquoi les dramaturges français de cette époque se bornaient-ils à peindre, dans leurs œuvres, la vie douloureuse et passive? Et enfin, pourquoi les catastrophes sanglantes étaient-elles l'objet de leurs prédilections ?

Ils imitaient en cela les anciens qui réservaient un rôle prépondérant au lyrisme dans leur théâtre. Je n'ai pas à insister, dans ce chapitre préparatoire, sur l'influence que les anciens exerçaient sur le théâtre français du xvi^e siècle (1), je me borne seulement à indiquer d'une façon très brève comment les dramaturges de cette époque ont imité dans leurs œuvres, le lyrisme du théâtre antique.

Comme tous les humanistes du temps, ces auteurs étaient imprégnés de culture gréco-latine, et la fréquentation constante des grandes œuvres de l'antiquité devait laisser fatalement ses traces dans les leurs.. Traduire, puis imiter les anciens maîtres, voilà toute la tâche qu'ils se proposaient. Deux modèles s'offraient à eux : le théâtre de Sophocle et d'Euripide et celui de Sénèque. Bien meilleurs latinistes qu'hellénistes, ils imitaient peu le théâtre grec. Théodore de Bèze (professeur de littérature grecque à l'Académie de Lausanne), emprunte à Euripide, dans *Abraham sacrifiant*, le pathétique, la simplicité du style et l'analyse subtile des sentiments. Jean de la Taille s'inspire du pathétique de Sophocle et d'Euripide,

(1) Voir la thèse de M. Herrmann sur le Théâtre de Sénèque et celle de Lebègue. *La tragédie religieuse en France de 1514 à 1573.*

dans *Saül Furieux* et dans *la Famine*. La Péruse copie Euripide dans le second acte de sa *Médée*, Garnier fait de nombreux emprunts à l'*Hécube* et aux *Troyennes* d'Euripide dans sa *Troade*; il plagie aussi dans les trois premiers actes de son *Antigone*, les *Phéniciennes* d'Euripide et dans les deux derniers, l'*Antigone* de Sophocle. Mais la plupart des tragiques préféraient alors imiter Sénèque, d'abord parce qu'ils le comprenaient mieux et puis parce qu'ils aimaient chez lui le langage fleuri et grandiloquent qui leur paraissait l'expression suprême de l'art, la formule concise, le tour énergique et la répétition constante par le chœur d'un certain nombre d'idées philosophiques. C'est pourquoi ils s'en inspiraient constamment ou plutôt le copiaient à l'envi. Peu capables d'imiter son talent psychologique, ils lui empruntaient la pompe du style, le mouvement oratoire, les déclamations lyriques, la lenteur de l'action, la passivité du chœur et ses lieux communs moraux : bref, tout ce qui contribue à la limitation de l'action et au développement du lyrisme. D'où la surabondance des scènes pathétiques dans leur théâtre et la restriction du champ de l'action. L'imitation de Sénèque a rendu la tragédie française du xvi^e siècle presque complètement inactive ainsi qu'elle l'a encombrée de morceaux lyriques, très poétiques parfois, mais le plus souvent sans intérêt dramatique.

— II —

Dans la comédie, les auteurs français du xvi^e siècle copient les Italiens, imitateurs des anciens. Si Charles Estienne, Ronsard, Baif recommandent de s'inspirer directement des œuvres antiques, leur recommandation reste

vaine puisque leurs confrères préfèrent copier uniquement les Italiens. Or, la comédie italienne est bouffonne, réaliste jusqu'à la grossièreté : c'est-à-dire qu'elle n'est pas lyrique par le fond. Quant à la forme, la comédie française du xvi^e siècle s'écrit tant en vers, tantôt en prose. Les comédies écrites en vers adoptent souvent l'octosyllabe de la farce. Quelques-unes d'entr'elles sont ornées d'intermèdes et de chansons. *Le Brave* d'Antoine de Baïf, par exemple, est agrémenté, selon la mode italienne, par « cinq chants récités entre les actes » et destinés à glorifier les cinq personnages qui honorent le spectacle de leur présence : le roi, la reine, Monsieur, Monsieur le Duc et Madame. *La Fidélité Nuptiale* de Gérard de Vivre comporte des chansons. Quoi qu'il en soit, le lyrisme strophique dans la comédie de cette époque est trop limité pour retenir plus longuement notre attention. D'ailleurs, le genre comique déclina vers la fin du xvi^e siècle et ne reprit son essor qu'avec Rotrou (vers 1628). Des lettres écrites en vers variés, des poèmes, des stances et des couplets lyriques ornèrent alors les comédies. J'étudierai plus loin le lyrisme de la comédie de cette époque avec celui de la tragi-comédie ; car il me semble que dans ces deux genres, le lyrisme est de même nature, mais il est plus fréquent dans la tragi-comédie que dans la comédie.

— III —

De la tragédie découla la tragi-comédie (1) vers le début du xvii^e siècle. A vrai dire, la *Bradamante* de Garnier

(1) Les Italiens sont les créateurs de la tragi-comédie qui est par définition, une tragédie à dénouement heureux.

(1582) est la première tragi-comédie française (1), mais ce genre fut abandonné des auteurs jusqu'au moment où la public de l'Hôtel de Bourgogne se montra las de la sévérité de la tragédie. Hardy mit alors la tragi-comédie à la mode. Applaudie des spectateurs, elle occupa triomphalement la scène pendant presque quarante ans.

Le drame tragi-comique se distingue par ses thèmes extravagants et romanesques, ses événements multiples et décousus, ses revirements inattendus, ses enlèvements, ses travestissements et enfin par son dénouement heureux.

Pour obtenir la main de Masée, fille du roi du Bosphore, Arsacome, (2), ambassadeur de Scythie se déclara le plus riche des prétendants. Frappé par ses prétentions fantastiques, le roi lui demande en quoi consiste sa richesse; il répond que son extraordinaire trésor est la sympathie de deux amis intimes qui sont « la gloire et l'ornement du siècle ». Irrité, le roi se moque de lui et le chasse, tandis qu'il accorde la main de sa fille à Adimache, reconnu le plus riche des prétendants. Arsacome excite la haine de ses amis contre le roi. L'un lui promet de lui rapporter la tête du souverain, l'autre de ramener la jeune fille. Tous deux réalisent leurs promesses et Arsacome et Masée se trouvent enfin réunis.

Les aventures de *Laure Persécutée* (3) sont encore plus extravagantes. Le roi de Hongrie fait arrêter son fils Mantée parce qu'il aime Laure, une jeune fille très humble. Mais au bout de quelque temps, Laure pénètre chez le souverain qui ne la connaît pas encore, afin d'y porter soi

(1) Le mot « tragi-comédie » n'est pas nouveau. Dès 1554, Henri de Barran donne une pièce qu'il intitule « tragique comédie » et en 1560, Antoine de La Croix emploie l'appellation de tragi-comédie, mais la *Bradamante* de Garnier est véritablement la première œuvre de quelque importance conçue dans l'esprit du genre tragi-comique.

(2) *Arsacome*, tragi-comédie de Hardy.

(3) *Laure persécutée*, tragi-comédie de Rotrou.

disant plainte. Le roi devient immédiatement si amoureux d'elle qu'il promet la moitié de son empire à son ministre s'il lui facilite sa conquête. La jeune beauté feint d'être très honorée par la tendresse du roi et s'engage à envoyer quelqu'un qui le conduira, le soir, jusqu'à chez elle. Et elle lui enverra Orantée lui-même, remis en liberté. Cependant le souverain persiste à empêcher le mariage de son fils avec Laure. L'Infante de Pologne, qui était appelée pour épouser le prince héritier de Hongrie, arrive le lendemain. Le prince et Laure déclarent leur amour devant elle; celle-ci, généreuse et magnanime, cède volontiers sa place à la maîtresse de son fiancé. Pendant que ce drame s'achève si heureusement, on découvre que Laure est la sœur aînée de l'Infante. Cette dernière ne pouvant épouser le fils épousera le père.

Le lyrisme de la tragi-comédie est le reflet de ses aventures extraordinaires: c'est-à-dire qu'il est, en principe, extravagant et romanesque. Comme nous l'avons dit plus haut, nous étudions ici le lyrisme des comédies et celui des tragi-comédies.

Ce lyrisme peut se diviser en deux catégories: couplet lyrique et lyrisme strophique. Dans la tragi-comédie, comme dans la comédie, le couplet est inspiré par l'évolution des intrigues. Un désespoir, une rigueur inflexible, une surprise déconcertante, une trahison, un obstacle insurmontable; telles sont les sources de toutes les exaltations et les lamentations de ce théâtre. Mais il importe de noter que ces discours exaltés n'expriment pas souvent l'émotion naturelle et l'enthousiasme réel. Le pathétique qu'ils représentent est peu vraisemblable, car il est inspiré par l'extravagance de l'imagination, non pas par les vicissitudes de la vie. Il y a là un mélange de naïveté et d'exagération qui constitue une psychologie toute rudimentaire. Ce sont des scènes et des tirades boursoufflées qui s'intercalent inutilement dans les péripéties de la pièce. Elles

ralentissent l'action sans nous dédommager par une démonstration sentimentale vraiment touchante ou par une étude de caractère fine et méthodique. Le plus souvent, ces déclamations intenses ne nous émeuvent pas, car il y a une disproportion flagrante entre les causes et les effets : une disproportion apte à rendre les lamentations ou les exaltations du héros tout à fait invraisemblables. Est-il l'objet d'une froideur de la part de sa maîtresse ? Soupçonne-t-il une trahison ? Tout de suite, il veut briser, tuer, exterminer, et il atteint en quelques instants les dernières limites du désespoir : il parle de se suicider ou même de mourir d'amour. D'autre part, la forme de ces déclamations est trop pompeuse et artificielle pour donner l'impression de réelles souffrances. Le ciel, les astres, les montagnes, les rochers, les arbres et les ruisseaux s'associent facilement aux douleurs des héros soi-disant malheureux ; l'univers tout entier s'émerveille promptement de la beauté de la maîtresse ; la rue, la maison, la fenêtre et la porte sont l'objet d'ardentes invocations. Des scènes et des tirades lyriques ainsi conçues ne peuvent pas être l'expression naturelle de l'âme.

Quant au lyrisme strophique, il revêt, dans les comédies et les tragi-comédies, plusieurs aspects : stances, chansons, petits poèmes et lettres écrites en vers variés. Mais ces vers lyriques ne sont que de simples hors-d'œuvre, ils sont introduits dans la pièce sans y être nullement nécessaires. Ici, une jeune fille exhibe des lettres en vers variés pour prouver l'inconstance d'un homme (*Diane* I - 3) ; là, un poète donne à son camarade quelques pièces de sa composition pour le divertir, puis il se retire pour écrire un nouveau poème amoureux qu'il ne tarde pas à montrer à son ami (*Célimène* I - 2) ; ailleurs, une fausse lettre, écrite en strophes est préparée pour brouiller des amants. (*Don Bernard de Cabrère* III - 4), ou encore une série de stances est destinée à éclaircir une aventure (*Les Sosies* V - 6).

Tel est, en général, le rôle réservé au lyrisme strophique dans les comédies et les tragi-comédies. Il ne s'agit pas pour les poètes de mettre les idées et les sentiments en harmonie avec la forme, mais d'introduire simplement une agréable variété rythmique capable de rompre quelque peu la monotonie de l'alexandrin à rimes plates.

— IV —

La pastorale, qui est une sorte de tragi-comédie ayant pour cadre un décor champêtre, est plus lyrique que dramatique. Elle n'était, en 1561, qu'un simple intermède dans le spectacle, mais elle a évolué jusqu'à devenir, vers 1618, un genre dramatique indépendant (1). Beaucoup moins active que la tragie-comédie, elle garde la complication de ses intrigues, l'étrangeté et l'extravagance de ses aventures. Peu soucieuse de l'intérêt dramatique, de la vraisemblance et de la psychologie, elle cherche sa supériorité dans le domaine de la poésie. Ses qualités essentielles résident dans son lyrisme. Elle admet dans son cadre toutes sortes de poésies lyriques : stances, chansons, sonnets, échos, églogues, monologues divisés en couplets et chœurs. Sans exagérer l'emploi du chœur, comme le fait la tragédie du xvi^e siècle, elle le conserve et lui réserve, à quelques reprises, la fonction de séparer les actes.

Les sujets et le cadre conventionnels lui imposent une sorte de lyrisme particulier. Ses principaux événements se déroulent dans les prairies, parmi les troupeaux et au bord de l'eau, ses personnages de premier plan sont des bergers et des bergères. Certes, les magiciens, les satyres,

(1) Voir J. Marsan, *La Pastorale dramatique*, page 184, et note 1.

les nymphes et les driades y prennent part, mais leur rôle est toujours secondaire : l'intérêt capital y est réservé aux bergers et aux bergères. C'est pourquoi son lyrisme se distingue par sa monotonie, sa simplicité, sa naïveté et quelquefois par ses descriptions vraiment exquises (1). Les déclamations amoureuses des pastorales expriment, non seulement les passions effrénées, mais aussi la recherche des satisfactions charnelles et le mépris de l'honneur et du devoir.

Le lyrisme des pastorales dérive souvent de l'action, la prépare à quelques reprises et ne présente parfois aucun rapport ni avec elle, ni avec le sujet. Les bergers, les bergères, les nymphes et les satyres donnent libre cours à leurs chants d'amour, sans se préoccuper généralement de ce qu'on appelle l'action dramatique. Il arrive même que le poète ajoute à sa pièce, après l'avoir terminée, un petit poème qui exalte ses passions personnelles et chante ses propres aventures galantes.

La pastorale s'intéresse tout d'abord au lyrisme et à la poésie, et, en second lieu seulement, à l'orientation des intrigues.

— V —

CONCLUSION

Nous avons étudié successivement au cours de ce chapitre le lyrisme dans quatre genres de drames : la tragédie avant CORNEILLE, la comédie, la tragi-comédie et la pastorale. Essayons de le juger sous ses divers aspects.

Dans la tragédie, il est encombrant et inutile. Les chœurs, qui ralentissent péniblement l'action, prêchent

(1) Voir les *Bergeries* de Racan.

toute sorte de morale et se plongent dans d'interminables lamentations, sont sans intérêt dramatique : c'est pourquoi d'ailleurs ils disparaissent. Les couplets lyriques y sont parfois très poétiques, mais ils sont trop nombreux et trop déclamatoires. Leur abondance qui alourdit encore la marche de la pièce et leur excès de tristesse diminuent sensiblement leur valeur.

Dans la comédie et la tragi-comédie, le lyrisme découle de l'action, la prépare parfois, la commande en certains cas, mais il est trop enthousiaste et trop extravagant pour être naturel. Il ne faut chercher dans les scènes et les tirades qui le composent ni vraisemblance, ni tendances psychologiques : c'est le lyrisme du roman, non pas celui de la vie.

Dans la pastorale, le lyrisme est moins lié à l'action, mais dans ses caractères, il est exactement semblable à celui de la tragi-comédie, c'est-à-dire puéril, naïf et invraisemblable.

Nous allons voir à quel genre CORNEILLE emprunte son lyrisme et sous quelles formes il le présente.

CHAPITRE III

Le lyrisme dans les comédies de Corneille

- I. — *Les stances dépourvues de lyrisme.*
- II. — *Les scènes et les tirades lyriques proprement dites :
Leurs sources et leurs rapports avec l'action.*
- III. — *Leur caractère objectif.*
- IV. — *Leur intérêt.*
- V. — *Les formes.*
- VI. — *Conclusion.*

Dès le début de sa carrière, c'est-à-dire depuis la représentation de *Mélite* (1629), CORNEILLE s'annonce comme le créateur d'un théâtre nouveau. Mais il est naturel qu'il n'échappe pas du premier coup aux influences de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Il admet donc beaucoup de procédés qui ne conviennent pas à son système et dont il se débarrassera vite, tels que les pamoisons, les scènes de démente, les déguisements, les travestissements

et les enlèvements. En principe le jeune poète s'attache à peindre dans ses œuvres dramatiques, la vie telle qu'elle est, mais le théâtre de 1630 influe beaucoup sur ses premiers essais. Le lyrisme est un des éléments qu'il emprunte à ses devanciers immédiats et aux poètes dramatiques du temps. Il utilise dans son théâtre le couplet lyrique et le lyrisme strophique, mais à mesure que son système se perfectionne, il modère progressivement cet emploi du lyrisme dans son œuvre et finit par l'éliminer presque complètement à partir de *Nicomède*, pour n'y revenir que dans les pièces à machines qui sont de véritables ébauches d'opéras.

Voici l'ensemble des comédies et des tragédies où nous allons chercher le lyrisme du poète, et les opéras où l'auteur était appelé, par les lois du genre, à employer le lyrisme :

- *Mélite* (1629), comédie.
- *Clitandre* (1632) ? tragi-comédie. (1)
- *La Veuve* (1632) ? comédie.
- *La Galerie du Palais* (1633), comédie.
- *La Place Royale* (1633), comédie.
- *La Suivante* (1633-34), comédie.
- *Médée* (1635), tragédie. (2)
- *L'Illusion Comique* (1636), comédie.
- *Le Cid* (Déc. 1636 ou janv. 1637), tragi-comédie.
- *Horace* (1640), tragédie.
- *Cinna* (1640), tragédie.
- *Polycète* (déc. 1642 ou janv. 1643) ? tragédie.

(1) Nous étudions *Clitandre* avec les premières comédies, parce que cette pièce est la seule de son genre et parce qu'elle est précédée et suivie de comédies.

(2) N'ayant pas la certitude que Corneille a collaboré à la *Comédie des Tuileries* (1635), nous nous contentons de faire allusion au lyrisme de la scène 7 de l'acte IV qu'on lui attribue.

- *La mort de Pompée* (1643-44), tragédie. (1).
- *Rodogune* (1645), tragédie. (2).
- *Héraclius* (1646-47), tragédie.
- *Don Sanche d'Aragon* (1649-50), comédie héroïque.
- *Andromède* (1650), tragédie à machines. (Opéra).
- *La Conquête de la Toison d'or* (1660), tragédie à machines. (Opéra).
- *Psyché* (1671), tragédie-ballet (opéra). (En collaboration avec Molière (3)).

— I —

Avant de préciser le rôle du lyrisme dans les premières comédies de CORNEILLE, il convient d'analyser brièvement les monologues strophiques dépourvus de lyrisme. Les stances sont, par définition, des pièces lyriques destinées à exprimer les élans et les transports. Or, les stances, qui abondent dans les premières comédies de CORNEILLE, ne reflètent pas toujours un état d'âme ému. Certes, les stances de Philiste (*La Veuve* II. 1) et de Clarice (même pièce III. 8) sont nettement lyriques, celles de Cléandre (*La Place Royale* I. 3) et d'Angélique (même pièce III. 5 et 6) le sont aussi par endroit; mais dans la plupart des monologues écrits en stances, la forme strophique ne correspond à aucun lyrisme.

(1) *Le Menteur* (1643-44), *La Suite du Menteur* (1644-45), comédies dépourvues de lyrisme.

(2) *Théodore* (1646), tragédie, sans lyrisme.

(3) Afin que tout le théâtre de Corneille soit présent à l'esprit, voici les autres pièces d'où le lyrisme est en général éliminé: *Nicomède* (1651), tragédie; *Pertharite* (1652), tragédie; *Œdipe* (1659), tragédie; *Sertorius* (1662), tragédie; *Sophonisbe* (1663), tragédie; *Othon* (1664), tragédie; *Agésilas* (1666), tragédie; *Attila* (1667), tragédie; *Tite et Bérénice* (1670), comédie héroïque; *Pulchérie* (1672), comédie héroïque; *Suréna* (1674), tragédie.

A l'exception du début, les stances de Célidée (*La Galerie du Palais* III. 10) sont à peu près dépourvues de tout élan. Célidée est la maîtresse de Lysandre, mais elle essaie, par étourderie, de le remplacer par Dorimant. Malgré cela, Lysandre lui reste fidèle. Mais au moment où Célidée se décide à renouer ses relations avec lui, parce qu'elle a échoué dans sa tentative de conquérir Dorimant, des circonstances veulent que Lysandre feigne de l'avoir abandonnée pour Hippolyte. Voici donc un véritable péril pour Célidée : elle a perdu son amant sans en trouver un autre ! Elle est ennuyée, non pas d'avoir perdu l'homme qu'elle aime, mais d'être à présent sans amant, aux yeux du monde. En dépit de l'émotion qu'elle exprime dans sa première strophe où elle commande à ses yeux « de se fondre en eau », Célidée aligne des antithèses fades et obscures et ne trouve aucune expression spontanée et touchante pour rendre ses sentiments, d'ailleurs médiocres et mesquins.

Les stances de Florame (*La Suivante* II. 2) sont encore moins lyriques. Celui-ci, pour approcher plus aisément de Daphnis, la riche héritière, courtise sa suivante, Amarante. Ayant obtenu un accès chez Daphnis, il se trouve gêné par l'amour inopportun d'Amarante qui empêche ses calculs d'aboutir aussi rapidement qu'il le voudrait. Il s'exprime d'une façon familière, presque vulgaire et traite l'amour d'Amarante, qu'il a suscité, d'« incommode affection », d'« impitoyable manie ». Il demande à Amarante de ne plus lui vouloir de bien, et avec un cynisme effronté, il explique les raisons de l'amour qu'il a feint d'éprouver pour elle :

Si j'ai feint pour toi quelques feux,
C'est à quoi plus rien ne m'oblige ;
Quand on a l'effet de ses vœux,
Ce qu'on adorait se néglige.
Je ne voulais de toi qu'un accès chez Daphnis
Amarante, je l'ai ; mes amours sont finis.

Toutes ses strophes sont écrites sur le même ton ironique, presque cynique. Elles expriment des sentiments fort égoïstes qui ne se haussent pas au-dessus de l'intérêt purement matériel : elles n'ont évidemment rien de lyrique.

Au début de l'acte iv de la même comédie, Daphnis, qui est la maîtresse attitrée de Florame, nous offre une courte scène en stances qui ne présente également aucun lyrisme. Elle attend Florame qui a dû s'absenter pour une heure. Or, cette heure lui semble très longue. Impatiente, inquiète, elle exprime ses ennuis en stances. Elle ne manifeste pas d'émotion vive, et ne fait que des réflexions aussi banales que naïves.

La scène finale de la même pièce (v. 9) nous fournit un autre exemple de stances dépourvues de pathétique. Ces stances sont récitées par Amarante que Théante et Florame ont feint un moment d'aimer et qui se trouve abandonnée de tous deux, malgré les ingénieux mensonges qu'elle a inventés pour faire échouer le mariage de sa maîtresse.

Il ne faut chercher, dans ce monologue, aucune sincérité, aucune élévation de sentiments ; la tristesse qu'Amarante exprime avec une sorte de rage est celle de rester sans amant et d'être négligée à cause de son manque de fortune. Cette idée de l'injustice du sort lui dicte des avertissements judicieux adressés aux jolies filles « dont aucune fortune ne rehausse les traits » ; mais la fin du monologue n'exprime plus qu'une méchanceté triviale. Elle lance les pires malédictions contre le vieillard qui a donné sa fille Daphnis à Florame en échange de la sœur de ce dernier. Dans ce mélange de jalousie, de haine et de rage grossièrement exprimées, où peut-on trouver le pathétique ?

Le monologue d'Alidor qui termine *La Place Royale* (v. 8) est apparenté à celui d'Amarante, non seulement

par la place qu'il occupe dans la pièce, le nombre et la composition des strophes qui sont exactement semblables dans les deux scènes (1) et la situation des personnages qui restent seuls, rêvant à leur sort, alors que la répartition du bonheur s'est opérée sans eux à la fin de la pièce, mais aussi par l'absence totale de lyrisme.

Alidor est le héros, par excellence de l'égoïsme dans de la pauvre Angélique par une suite d'humiliations et de trahisons, il apparaît sur la scène, non pas pour regretter ses tromperies et ses actes égoïstes, mais pour chanter sa liberté qui triomphe définitivement de l'amour. Il se vante d'avoir désabusé sa maîtresse pour redevenir libre, se félicite de ne plus espérer puisqu'Angélique « dit au monde un éternel adieu », considère les murs du cloître qui gardent les yeux d'Angélique dont il craint la « fatale clarté » comme un rempart à sa liberté et se promet enfin de ne plus aliéner sa franchise. Des stances qui exposent des idées semblables sont évidemment aux antipodes du lyrisme. (2)

Pourquoi CORNEILLE prête-t-il une forme lyrique à des raisonnements aussi froids que ceux d'Alidor, à des réflexions aussi égoïstes que celles de FLORAME, ou à des éclats de rage aussi familiers que ceux d'Amarante ? C'est que la mode était aux stances, depuis que Rotrou en avait orné abondamment ses nombreuses comédies et ses

(1) Chacun de ces deux monologues se compose de dix quatrains masculins en alexandrins à rimes croisées.

(2) On peut joindre à ces monologues strophiques dépourvus de lyrisme, les deux billets de *La Place Royale*, (II. 2 et IV. 7), écrits en vers variés; car ces deux billets sont destinés à des buts purement pratiques. Le premier est écrit afin d'exciter la jalousie d'Angélique, l'autre tend à légitimer son départ clandestin aux yeux de ses parents.

tragi-comédies ; et le public goûtait fort les mètres lyriques tranchant sur la monotonie de l'alexandrin à rimes plates.

Mais c'est aux couplets incorporés, le plus souvent dans les monologues, parfois dans les dialogues, que CORNEILLE confie les élans passionnés et les sentiments nettement lyriques.

Étudions donc le lyrisme proprement dit de ses premières œuvres, dans ses couplets et dans le reste de ses stances.

— II —

La source où CORNEILLE puise toutes ses inspirations lyriques dans ses comédies est l'amour. Ni la religion, ni le patriotisme, ni aucune autre source d'élan n'y trouvent place. Ce sont les sentiments très vifs de l'amour et les passions exaspérées qui s'échauffent, s'épanchent et se chantent : le lyrisme dans les premières œuvres de CORNEILLE — exception faite de quelques scènes dans *Citandre* — n'est que l'expression forte et exacte de l'amour.

Mais par quels procédés CORNEILLE tire-t-il un chant lyrique de son héros ? Quand le place-t-il dans une situation sentimentale inactive ? En un mot, quels sont les rapports de ces scènes et de ces tirades lyriques avec l'action ? Quand le héros se trouve ravi par le rayonnement inattendu ou impatiemment attendu du bonheur, ou lorsque la crainte d'un échec irréparable suscite ses angoisses, ou que sa défaite dans ses entreprises l'accable, ou qu'une surprise brutale et désagréable le terrasse, ou encore qu'une difficulté qui lui apparaît comme insurmontable s'empare de son esprit, alors le chant lyrique prend le pas

sur le discours pratique et l'action cède la place à l'exaltation sentimentale inactive. (1)

Groupons les morceaux que nous devons étudier par motifs (2) et distinguons-les par les situations qui les suscitent. Commençons par ceux qui sont inspirés par l'épanouissement du bonheur.

Dans *Mélite*, les fausses lettres qu'Eraste destine à Philandre et qui contiennent des déclarations d'amour mensongères attribuées à Mélite, provoquent un excès de joie chez Philandre (III. 1). Jusque-là, il aspire à la main de Chloris à qui il a promis sa foi, mais les prétendues lettres de Mélite changent définitivement ses desseins. Avec une facilité déconcertante, il renonce à ses relations avec Chloris, la chasse de son cœur et traite ses souvenirs d'« importuns ». Il s'excuse d'avoir humilié Mélite en prononçant le nom de Chloris et justifie sa légèreté et son manque de foi par le pouvoir divin de la beauté de Mélite. Son monologue est l'écho d'une âme illuminée par un amour imprévu et qui laisse déborder sa joie et son enthousiasme.

(1) Il n'y a dans toutes les pièces que nous considérons ici, que les stances de Philiste. (*La veuve* II-I) qui ne trouvent pas leur raison d'être dans l'action. Là, Philiste se plaint douloureusement alors qu'il n'est pas à plaindre. Dans la scène 5 de l'acte I, Clarice se montre très sensible à ses vœux, mais il persiste maladroitement à se considérer comme indigne d'elle et à se croire, à tort, privé de sa faveur. D'ailleurs, il comprend à la fin de ses stances que son raisonnement est « fantasque » et qu'il devient « subtil à sa peine », mais son état d'esprit reste toujours le même.

(2) Il est à signaler que le lyrisme d'Angélique (*La Place Royale* II. 3) ne peut être classé nulle part. Dans la scène précédente, l'héroïne chasse son amant pour l'avoir humilié, puis elle s'exclame dans celle-ci, d'abord pour n'avoir pas tué le parjure, ensuite parce qu'elle l'aime encore et enfin parce qu'elle est maladroite dans son amour. Je ne vois pas de quelle autre situation celle d'Angélique pourrait être rapprochée. Signalons toutefois, que la scène est intéressante au point de vue psychologique: l'héroïne nous apparaît dans trois états d'âme successifs opposés les uns aux autres.

A la fin de la même pièce, Tircis et Mélite, après avoir été profondément accablés, lui, par la trahison supposée de sa maîtresse, elle, par la fausse mort de son amant, se retrouvent enfin (v. 4). L'opposition des souvenirs du passé au bonheur du présent échauffe leurs âmes, l'excès du plaisir les emporte, et le ton de leur conversation se hausse promptement. Si Mélite est retenue par sa pudeur de jeune fille, Tircis donne libre cours à ses transports et c'est un véritable hymne de victoire que CORNEILLE met dans sa bouche.

Maintenant que le sort, attendri par nos plaintes,
Comble notre espérance et dissipe nos craintes,
Que nos contentements ne sont plus traversés
Que par le souvenir de nos malheurs passés,
Ouvrons toute notre âme à ces douces tendresses
Qu'inspirent aux amants les pleines allégresses ;
Et d'un commun accord chérissons nos ennuis,
Dont nous voyons sortir de si précieux fruits.

Rosidor chante son bonheur sur le même ton (*Clitandre* v. 2). Tout près d'épouser Caliste qu'il aime depuis longtemps sans pouvoir la posséder, il se considère l'amant le plus heureux et le plus favorisé par le sort. Il pardonne à son rival, Clitandre, ses tentatives hostiles, puis il revient vite à ses douces rêveries et aux souvenirs de Caliste ; il se plaît à évoquer longuement le début de leur amour et l'heureux présage de leur avenir. Son monologue est l'expression d'une âme dont les espérances sont sur le point de se réaliser.

Une situation analogue inspire à Clarice, les stances qu'elle récite dans son jardin. Elle est amoureuse de Philiste qui l'aime, mais elle est riche alors qu'il est pauvre. La jeune veuve ne voit pas, dans cette inégalité de conditions, un obstacle à leur union, tandis que Philiste, d'une modestie excessive, n'ose pas croire à son bonheur. C'est avec beaucoup de peine que Clarice est arrivée à le convaincre qu'elle est prête à l'épouser et que rien ne peut

empêcher leur mariage. Ses stances annoncent fièrement le succès obtenu par ses efforts : c'est l'amoureuse triomphante qui chante allégrement sa joie après avoir franchi un véritable obstacle qui s'opposait à son bonheur.

Mais les occasions où les héros se lamentent sur leur sort sont beaucoup plus fréquentes que celles où ils chantent leur joie et leur triomphe.

Parmi toutes les scènes lyriques suscitées par les souffrances, dans les premières œuvres de CORNEILLE, une seule est inspirée par l'appréhension d'un échec irrémédiable et deux sont suggérées par la défaite du héros. Étudions d'abord ces trois scènes pour passer à de plus importantes.

Caliste aime Rosidor et ne doute pas de sa fidélité. Mais Dorise, amoureuse et jalouse, lui fait croire que Rosidor la trompe ; aussi le trouble et l'inquiétude se sont-ils glissés dans l'âme de Caliste et c'est pour surprendre son amant avec sa prétendue rivale, que nous la trouvons seule, avant l'aube, dans la forêt. (*Clitandre* I. 1). En attendant Rosidor, elle laisse naturellement s'exhaler sa douleur, et ses idées extravagantes sont la preuve de son embarras. Tour à tour, elle accuse et réhabilite son amant, elle lui jette un défi, puis aussitôt l'assure de son amour fidèle. Dans la crainte d'acquérir la certitude de ce qu'elle redoute, elle demande à ses yeux de l'abuser et de lui cacher la vérité, elle implore le soleil de tarder à paraître afin de ne pas « dissiper une erreur si chère à son amour ». A vrai dire, Rosidor lui est toujours fidèle, et la seule crainte d'une trahison l'accable de telles angoisses. Mais une simple appréhension suffit pour pousser à l'extrême les douleurs et les cris d'une héroïne de tragi-comédie. Cependant les déclamations désespérées de Pymante sont inspirées par des motifs d'importance ! Il est épris de Dorise qui aime Rosidor et, pour se débarrasser de ce dernier, il l'attire dans un guet-apens. Mais Rosidor le met en

fuite après avoir tué ses complices. Définitivement vaincu, Pymante lance de violentes protestations contre les destins qui le frustrant, croit-il, en faveur de Rosidor, en appelle aux infernales furies et ne veut plus que mourir après sa honte (*Clitandre* II. 1). Mais une situation plus désespérante plonge le malheureux Pymante dans des lamentations plus furieuses encore. C'est lorsque Dorise lui crève l'œil avec une aiguille afin de se défendre contre sa brutalité. A ce moment Pymante invective son sang et la pointe de l'aiguille et leur prodigue gravement des apostrophes grandiloquentes (IV. 2). Son crime se retourne contre lui et le destin l'écrase misérablement.

Beaucoup moins extravagante est la situation qui inspire le monologue de Tircis (*Mélite* III. 3). Ici, le lyrisme est la conséquence immédiate d'une surprise extrêmement brutale et pénible; car au moment où Tircis annonce triomphalement la conquête de Mélite à Philandre (III. 2), celui-ci lui remet les lettres attribuées faussement à Mélite. Sans doute, Tircis pouvait se renseigner efficacement afin de mettre en lumière ou la trahison de Mélite ou la lâcheté de Philandre. Mais le coup était trop brusque et trop rude pour lui permettre de réfléchir et d'agir raisonnablement. Il se laisse donc écraser par son malheur imaginaire et ne sait qu'exalter ses sentiments. La seule décision qu'il prend, c'est de mourir en secret afin que l'infidèle « n'ait pas la vanité qu'il soit mort pour elle ». La brutalité de la surprise qui atterre Tircis est la source fondamentale de son monologue qui reflète vivement ses souffrances sans aboutir à aucune résolution pratique.

Le discours enflammé qui précède la folie d'Eraste (*Mélite* V. 6) émane d'une raison toute semblable, c'est-à-dire d'une pénible et foudroyante surprise. Tandis qu'Eraste écoute avec plaisir la nouvelle de la mort de Tircis qu'il croit avoir provoquée, Cliton lui annonce que Mélite est morte aussi. Cette triste nouvelle transforme

aussitôt sa joie en un profond remords. Il regrette vivement ses « fourbes » et ses supercheries qui ont abouti à ce malheureux résultat. Il déplore, non seulement la mort de Mélite, mais celle de Tircis qu'il souhaitait pourtant. Au surplus, il se hait, s'injurie, se maudit, tant et si bien qu'il finit par perdre le sens. La déchirante lamentation d'Eraste est un prélude vraiment digne de la folie qui le suit.

Le revirement inattendu des situations, cher aux contemporains de CORNEILLE et à lui-même jusque dans ses chefs-d'œuvre, suscite les véhémentes exaltations de Rosidor (*Clitandre* I. 9) devant le corps inanimé de Caliste qui lui apparaît soudain après son triomphe, et celles de Philiste (*La Veuve* IV. 1) au moment de l'enlèvement de sa maîtresse qui vient de lui promettre sa foi.

Les conceptions romanesques caractérisent particulièrement les monologues de ces deux héros. Rosidor accuse les dieux de lui envier l'amour de Caliste, implore ses blessures de s'élargir et de devenir mortelles, demande à son épée de couper la trame de sa vie; mais constate qu'elle n'ose mêler son sang à celui des assassins ! Philiste se propose tout d'abord de pousser ses cris « jusqu'en la nue » et de mourir de chagrin pour que Clarice sache qu'il est mort pour elle, puis il soupçonne Clarice d'avoir machiné son enlèvement afin de l'éprouver et de voir l'impression que sa perte lui cause.

Le monologue de Rosidor, celui de Philiste, comme d'ailleurs ceux de Caliste et de Pymante, sont modelés ingénieusement à la manière tragi-comique.

Mais la surprise la moins invraisemblable et peut-être la plus désagréable de toutes, est celle de Lysandre. (*Galerie du Palais* II. 8). Célidée, qui est sur le point de l'épouser, le chasse brutalement dans l'intention de le

remplacer par Dorimant (1). Profondément bouleversé par la soudaineté de ce changement extraordinaire, Lysandre laisse éclater son désespoir et ne sait que désirer la mort : il veut mourir mais aux yeux de celle qui le méprise, il veut expirer à ses pieds pour lui montrer comment son amour s'oppose à son dédain et comment sa fidélité s'affermir en face de sa trahison. Mais Célidée se retire afin de couper court à ses protestations tandis qu'il continue à souffrir et à gémir de la façon la plus touchante.

Le revirement soudain a donné aux premières comédies de CORNEILLE et donnera à ses tragédies et à ses opéras, des couplets lyriques très riches en psychologie et en poésie.

Une source de lyrisme plus féconde encore réside dans l'impossibilité d'agir en face d'une difficulté qui semble insurmontable, au jugement des héros.

Les scènes inspirées par une telle crise sont très nombreuses ; bornons-nous à analyser celles qui présentent un intérêt particulier et qui fournissent d'ailleurs une matière abondante.

Lysandre est le premier qui nous offre un exemple frappant de sa faiblesse car, malgré sa colère contre Célidée, il se montre, à maintes reprises, incapable de lui reprocher sa trahison ; bien au contraire, il exprime à son égard une tendresse extrêmement vive et profonde. Averti par Aronte, son domestique (2), que Célidée le trompe avec son camarade Dorimant, il les voit s'entretenir familièrement, mais au lieu de les punir, il insulte et chasse son domestique pour lui avoir dénoncé une chose réelle, mais fort

(1) Célidée rompt avec Lysandre non seulement par légèreté, mais aussi par crédulité car Hippolyte, qui aime Lysandre, la pousse à rompre avec lui afin de prendre facilement sa place.

(2) Aronte est corrompu par Hippolyte qui essaie par tous les moyens de brouiller Lysandre avec Célidée.

désagréable. A vrai dire, sa fureur éclate aussi contre sa maîtresse et son ami. Il se propose de tuer son rival, d'abord pour se venger et puis pour faire mourir de tristesse l'infidèle Célidée, mais il renonce vite à ses funestes projets et se montre fort indulgent :

Dorimant, Célidée, ami, chère maîtresse,
Suivrais-je contre vous la fureur qui me presse?
Quoi! vous ayant aimés, pourrais-je vous haïr?

(IV. 5)

puis il retombe dans sa fureur et reprend sa décision de tuer Dorimant, sans tuer évidemment personne. La scène 1 de l'acte v nous montre Lysandre résolu absolument à pardonner Célidée. La seule pensée qui anime ici ses exaltations, c'est d'oublier sa trahison et de renoncer définitivement à la vengeance. D'ailleurs le monologue se termine par une décision que le héros exécute : c'est d'aller se jeter aux pieds de sa maîtresse, ou bien pour reconquérir sa faveur, ou bien pour s'immoler à ses yeux. En allant chez Célidée, il rencontre Dorimant et essaie de se battre avec lui ; mais, dès que les deux adversaires tirent l'épée, Célidée apparaît. Dorimant se retire et l'infidèle se prépare à le suivre. A ce moment, Lysandre se déclare résolu à mourir si elle exécute son dessein. La réponse dédaigneuse de la parjure tire de son fidèle amant une protestation aussi bien inactive que désespérée (v. 4). Heureusement, une discussion s'engage entre eux et aboutit à la réconciliation.

Il est curieux de noter que Lysandre est peut-être le héros le plus faible et le plus dominé par ses passions dans tout le théâtre cornélien. La puissance invincible de son amour lui ôte toute possibilité de résister à ses ennuis et ne produit chez lui qu'une suite de lamentations profondément inactives.

L'impossibilité totale de lutter contre la difficulté en présence, nous fait entendre les stances de Cléandre. Il aime Alidor, il aime sa maîtresse Angélique, lequel des

deux doit-il sacrifier ? Résolu à ne trahir ni l'amour ni l'amitié, il se laisse accabler par ses souffrances et ne fait qu'exalter ses douleurs.

Le même motif inspire le lyrisme d'Angélique dans ses stances. Pour se venger d'Alidor qui l'humilie insolemment et blesse son amour-propre, Angélique se promet sur l'heure à Doraste qu'elle n'aime pas. Mais, dès qu'elle rentre chez elle, elle songe aux déplorables conséquences de la promesse dangereuse qu'elle vient d'accorder. Incapable de réparer sa faute et d'échapper au danger, elle succombe sous son malheur et ne fait que déclamer ses tourments. A peine sa plainte est-elle achevée qu'Alidor réapparaît, s'agenouille devant elle et finit par lui arracher, non seulement le pardon, mais le consentement d'être enlevée par lui. Aussitôt qu'Alidor la quitte, la nouvelle aventure où elle consent à se jeter l'épouvante. Toujours maladroite et impuissante en face des malheurs qu'elle se crée, elle retombe dans sa déchirante lamentation.

Nous avons remarqué que Lysandre est le héros cornélien le plus passionné, observons maintenant qu'Angélique est peut-être la plus maladroite de toutes les héroïnes cornéliennes.

Le monologue de Clindor dans sa prison (*l'Illusion* iv. 7) est également suscité par la présence d'une difficulté insurmontable. Clindor a tué son rival, Adraste, qui l'attaquait, sans pouvoir échapper à la justice. Le voilà donc enchaîné dans sa prison et menacé d'une rapide exécution. Les aimables souvenirs d'Isabelle et la vive crainte de la mort lui dictent des couplets pleins de poésie et de pathétique. Son lyrisme atteste une résignation complète en présence d'un péril qui apparaît comme inéluctable.

La faiblesse caractéristique de Lysandre, la fidèle amitié de Cléandre, la maladresse insondable d'Angélique et la charmante rêverie de Clindor ont donné, à notre sens,

un intérêt particulier à leur lyrisme, c'est pourquoi nous avons essayé de l'analyser. Mais il faut signaler que le monologue de Clitandre (iv. 8), celui de Célidée (*Galerie du Palais* iii. 11) et celui de Clarimond (*La Suivante* iii. 3) contiennent aussi du lyrisme suscité par l'impossibilité de la lutte, sans présenter une curiosité artistique ou psychologique quelconque. Un prisonnier proteste de son innocence, une jeune fille se lamente pour être obligée d'épouser l'homme qu'elle n'aime pas, un amant se plaint de la rigueur d'une dame récalcitrante : rien à ce qu'il me semble de curieux et de particulier en tout cela.

Le couplet de Daphnis où elle affirme solennellement sa fidélité à Florame malgré l'intervention paternelle qui semble entraver leur union (*La Suivante* iv. 7), la réponse émue de Florame (même scène) et ses monologues exaltés semblent aussi être inspirés par une difficulté insurmontable, mais ils sont suggérés en réalité, par une simple confusion de nom et la situation éclaircie montre que c'est Florame lui-même que Géraste destinait à sa fille.

Un excès de bonheur ou un excès de malheur, imaginaire parfois il est vrai, mais toujours accablant, telles sont les situations opposées où CORNEILLE, dans ses premières œuvres, invite son héros à suspendre ses actes et à se jeter dans une véhémence et inactive exaltation.

— III —

CORNEILLE se déguise-t-il derrière ses personnages dans leurs déclamations lyriques ? Chante-t-il ses souffrances personnelles ou sa propre joie comme fait par exemple Gombault dans son *Amaranthe* ?

A vrai dire, le lyrisme de CORNEILLE, dans ses comédies, est essentiellement objectif. Il offre des études d'états d'âme réels, un peu schématisés, un peu grossis, comme le

demande l'optique du théâtre. Une seule scène — lyrique d'ailleurs seulement par la forme — exprime, semble-t-il, les sentiments personnels de l'auteur. C'est le monologue strophique d'Alidór qui termine la *Place Royale*. Il n'est peut-être pas trop hasardé de supposer que ce monologue constitue une sorte d'exposé de la doctrine cornélienne au sujet de l'amour. Dans la lettre dédicatoire de la pièce, l'auteur prend nettement à son compte les sentiments de son héros. Il le justifie en ces termes : « L'amour d'un honnête homme doit toujours être volontaire... On ne doit jamais aimer en un point qu'on ne puisse n'aimer pas. Si on en vient jusque-là, c'est une tyrannie dont il faut secouer le joug ». Cette justification n'est nullement surprenante de la part de CORNEILLE. Ne l'avons-nous pas vu ridiculiser de bon cœur l'amour, dans l'épître à M. D.L.T., épître qui se termine par ces vers :

Prends donc comme moi pour devise
Que l'amour n'est qu'une sottise (1)

— IV —

Voyons maintenant si le lyrisme dans les comédies de CORNEILLE est un pur ornement, ou s'il est utile et à quel point de vue. En principe, une scène ou une tirade lyrique doit exprimer passivement et d'une façon spontanée, une puissante et vive émotion : il n'est pas nécessaire qu'elle soit utile au point de vue dramatique ou psychologique. C'est cette conception du lyrisme qu'admettent les contemporains de CORNEILLE, mais nous qui savons le goût de notre poète pour les démonstrations utiles et justes, nous

(1) A cette pièce se rattache par l'inspiration, la chanson XIV des *Poésies diverses* où l'auteur se vante de son inconstance et de sa légèreté et se moque de l'amour de la façon la plus cavalière.

croions avoir le droit de nous demander si son lyrisme offre ou non autre chose que les élans du cœur.

Certains morceaux lyriques, dans les premières comédies et dans *Clitandre*, sont à peu près dénués de tout intérêt, tels sont les longues tirades de Rosidor (*Clitandre* r. 9), de Philiste (*La Veuve* iv. 1) et le monologue de Pymante (iv. 2). Les déclamations fort exagérées de Rosidor ne reflètent pas un état d'âme proprement dit; elles représentent plutôt les conceptions d'un poète tragi-comique qui se lance dans ses jeux poétiques et précieux, sans se préoccuper du naturel et du vraisemblable. Le dessein du héros de se suicider n'avance rien dans l'action, malgré toute sa persévérance à vouloir le mettre en pratique. C'est une longue tirade animée par une stérile et artificielle exaltation qui ne touche nullement l'âme du spectateur. Le monologue de Pymante est encore plus dépourvu d'intérêt. L'analyse des intentions néfastes ou favorables que le héros prête à son sang, à la pointe de l'aiguille, au vent qui « fuit d'épouvante », à « l'œil du ciel » qui se cache « derrière un voile noir », aux nues qui, de pitié, « se distillent en larmes » et à « la nature étonnée » qui « embrasse son courroux », n'explique qu'une seule chose : l'extravagance du malheureux Pymante. L'invraisemblance tragi-comique qui prend toute son ampleur dans cette scène, lui ôte tout caractère humain. C'est peut-être la scène la plus romanesque de tout le théâtre cornélien.

Inutile sans doute pour l'action, la douloureuse plainte de Philiste aurait présenté quelque intérêt pour la psychologie, si l'auteur ne l'avait chargée de toutes les illusions romanesques de son héros.

Mais si ces quelques scènes sont peu utiles, il en est bien d'autres qui unissent l'intérêt dramatique et psychologique à l'enthousiasme inactif.

Profondément lyrique, la scène 4 de l'acte v de *Mélite* est le point culminant de la pièce. Nous savons que la four-

be d'Eraste et la légèreté de Philandre ont causé beaucoup d'ennuis à Tircis et à Mélite, qui sont les principaux personnages de la comédie et nous attendons avec curiosité le sort que l'auteur leur réserve. Leur apparition est le dénouement indispensable de l'intrigue. Malgré sa passivité totale, cette scène a donc un intérêt capital pour l'action.

Les stances de Cléandre constituent une scène d'exposition où le héros explique la raison de ses souffrances et analyse sa situation, qui est un élément important dans la pièce, tout en présentant d'autres personnages. Le monologue de Lysandre (*La Galerie du Palais* v. 1) commande la dispute avec Dorimant, la rencontre de Célidée, la conversation avec elle et la réconciliation. La résolution de partir pour se consoler prise par Clarimond, marque la fin de son monologue (*La Suivante* III. 3). Les stances de Clarice amplifient considérablement l'importance des événements qui les suivent, car son enlèvement paraît d'autant plus brutal qu'il interrompt brusquement les voluptueuses rêveries où elle se berce. Il y a là un effet de contraste « mélodramatique » visé systématiquement par l'auteur.

En dehors de leur lyrisme, les autres scènes retiennent notre attention surtout par leur intérêt psychologique.

Le monologue de Philandre, par exemple, présente une véritable ébauche d'étude de caractère, car l'enthousiasme du héros pour les faux billets attribués à Mélite, la rupture avec son ancienne fiancée et la justification qu'il donne de sa trahison, tracent un tableau assez net de son état d'âme.

Un intérêt psychologique beaucoup plus appréciable réside dans le monologue de Tircis (III. 3). Dans cette scène lyrique, le poète étudie la faiblesse remarquable de son héros, car Tircis croit d'abord à la trahison de sa maîtresse, puis il reprend confiance en sa fidélité, et retombe

a nouveau dans le doute. Il y a là une crise psychologique aiguë, méthodiquement analysée.

Dans le lyrisme de Lysandre, en particulier dans la scène 5 de l'acte iv, l'auteur étudie le même caractère : une faiblesse étonnante qui excite plutôt la pitié que le mépris.

Les stances de Philiste ne représentent et ne déterminent rien dans l'action, mais elles nous préparent à goûter la scène 4 de l'acte ii de la pièce où Clarice affirme à Philiste son désir de l'épouser sans parvenir à le convaincre. Pour échapper à l'invraisemblance que présente cette scène, CORNEILLE la fait précéder par les stances de Philiste où celui-ci s'étudie lui-même et montre son caractère gauche et timoré. Les stances d'Angélique nous instruisent au sujet de sa double maladresse. Chacune de ses deux étourderies est suivie d'une scène où la jeune fille se rend compte d'une grave erreur qu'elle vient de commettre ; et l'impression que lui cause sa propre conduite est aussi intéressante, aussi nécessaire à la pièce, que le fait lui-même.

Un intérêt psychologique se rencontre constamment dans toutes les autres scènes lyriques que nous avons étudiées ou indiquées, exception faite de celles où l'auteur imite servilement les poètes dramatiques de son temps.

— V —

Comme ses devanciers et ses contemporains, CORNEILLE ne donne pas, en principe, aux couplets lyriques de ses comédies, des arrangements artistiques. Ce sont des tirades exaltées où les protestations, les exclamations et les lamentations se développent librement ; mais il existe néanmoins certaines exceptions que nous devons signaler :

Le discours de Tircis en présence de Mélite (v. 4.) se divise nettement en trois groupes de 8 vers, le monologue de Pymante (*Clitandre* II. 1) comporte deux grands couplets presque égaux (28 et 30 vers); enfin, la tirade de Daphnis (*La Suivante* IV. 7) présente, en plus de l'envolée lyrique, la répétition d'un motif qui constitue une sorte de refrain et lui donne l'aspect d'une strophe :

J'atteste ici le bras qui lance le tonnerre,
Que tout ce que le ciel a fait paraître en terre
De mérites, de biens, de grandeurs, et d'appas
En même objet uni, ne m'ébranlerait pas :
Florame a droit lui seul de captiver mon âme ;
Florame vaut lui seul à ma pudique flamme
Tout ce que peut le monde offrir à mes ardeurs
De mérites, d'appas, de biens et de grandeurs.

Mais ce ne sont que de rares exceptions. Ce qui caractérise le couplet chez CORNEILLE, comme chez ses contemporains, d'ailleurs, c'est le ton plaintif, les exclamations, les interrogations et la contradiction des idées et des sentiments : c'est-à-dire tout ce qui marque l'emportement et l'agitation de l'âme.



Par contre, les formes strophiques qui ornent les premières comédies de CORNEILLE sont nombreuses et variées.

Les voici classées dans un tableau (1).

(1) Ce tableau ne contient pas le schéma du sonnet de *Mélite* parce que nous l'avons donné dans le chapitre I.

Mesures	Rimes	Genre de la strophe	Références
Formes Isométriques			
QUATRAINÉ			
Alexandrins	croisées	m	(La Suivante V. 9). (La place Royale V.)
Formes Hétérométriques			
QUATRAIN:			
12-12-12- 6	croisées	f	(Galerie du Palais I.)
8- 8- 8-12	croisées	m	(La Suivante IV. 1).
SIXAINS			
3-12- 8- 8-12-12	ababcc	alter m. et f.	(La Suivante II. 2).
8-12- 8-12-12-12	abbaec	f	(La Place Royale I.)
8- 8- 8- 8-12-12	abbacc	m	(La Place Royale III.)
DIZAINS			
8- 8- 8- 8- 8- 8- 8-12-12-12	abbaccddede	m	(La Veuve II. 1).
8-12- 8-12- 6- 6- 6-12-12- 6	ababccddede	m	(La Veuve III. 8).
8- 8- 8- 8- 8-12- 8- 8- 3-12	ababccddede	m	(Billet. La Place Royale 7).
8- 8- 8- 8- 8-12-12-12- 8-12	abbaccddcee	m	Billet La Place Royale

Bien entendu, aucune de ces strophes n'appartient à CORNEILLE; toutes sont employées par ses prédécesseurs et ses contemporains. Certes, il ne les a copiées sur personne, il les a réinventées à son usage dans l'esprit du lyrisme de son temps. Mais ces strophes si variées sont-elles bonnes ?

On peut louer sans réserve le quatrain d'alexandrins à rimes croisées et le quatrain d'alexandrins à clausule de six syllabes à rimes également croisées. Mais toutes les autres strophes leur sont très inférieures.

Le quatrain, le sixain et le dizain où les mesures de

8 pieds sont groupées, offrent un rythme aisément perceptible, mais les vers longs, placés à la fin, en alourdissent désagréablement la chute.

Dans les sixains et les dizains de la *Place Royale* où les octosyllabes se mêlent un peu au hasard aux alexandrins, le rythme est, pour ainsi dire, insaisissable. D'ailleurs toutes ces strophes se terminent sur les vers longs. Quant aux dizains de *La Veuve* (III. 8) où le poète enchevêtre trois mesures différentes, ce sont à peu près des vers libres.

En ce qui concerne les rimes, notons que CORNEILLE emploie toujours, dans les quatrains de ses comédies, les rimes croisées qui sont les meilleures. Quant à la forme irrégulière qui présente un quatrain suivi d'un distique et que CORNEILLE préfère dans ses sixains, elle n'est pas précisément condamnable, car elle s'harmonise ici avec les mesures employées. Dans les dizains de *Philiste* et de *Clarice*, l'auteur adopte les formes de rimes *abbccdede* et *ababccdede* dont les poètes de son temps usaient couramment sans que celles-ci soient les plus parfaites. Enfin les dizains de la *Place Royale* sont nettement maladroits au point de vue des rimes, parce qu'ils se composent de deux quatrains suivis d'un distique (1) au lieu d'un quatrain et d'un sixain.

D'une façon générale, sans présenter une originalité quelconque, les combinaisons de rimes utilisées par CORNEILLE sont souvent heureuses dans ses comédies.

Dans cette multitude de combinaisons strophiques, y a-t-il lieu de chercher une adaptation bien nette de la forme à la nature du sentiment exprimé ?

Les dizains hétérométriques de *Philiste* s'accordent par-

(1) Ce qui aggrave le défaut de ces dizains, c'est que les distiques terminent les strophes sur des rimes plates qui ne se justifient pas par la correspondance avec les mesures.

faitement avec la situation si compliquée et si embarrassante qu'il s'est créée :

Secrets tyrans de ma pensée,
Respect, amour, de qui les lois
D'un juste et fâcheux contre-poids
La tiennent toujours balancée;
Que vos mouvements opposés,
Vos traits l'un par l'autre brisés,
Sont puissants à s'entre-détruire!
Que l'un m'offre d'espoir! Que l'autre a de rigueur!
Et tandis que tout deux tâchent à me séduire,
Que leur combat est rude au milieu de mon cœur!

Moi-même je fais mon supplice
A force de leur obéir;
Mais le moyen de les haïr?
Ils viennent tous deux de Clarice;
Ils m'en entretiennent tous deux,
Et forment ma crainte et mes vœux
Pour ce bel œil qui les fait naître
Et de deux flots divers mon esprit agité,
Plein de glace et d'un feu qui n'oserait paraître,
Blâme sa retenue et sa témérité.

Les sixains, toujours hétérométriques, de Cléandre et d'Angélique correspondent nettement à leurs embarras, à leurs hésitations et au désordre qui règne dans leur esprit :

Que je dois bien faire pitié
De souffrir les rigueurs d'un sort si tyrannique!
J'aime Alidor, j'aime Angélique;
Mais l'amour cède à l'amitié,
Et jamais on n'a vu sous les lois d'une belle
D'amant si malheureux, ni d'ami si fidèle.

Ami mieux aimé mille fois,
Faut-il, pour m'accabler de douleurs infinies,
Que nos volontés soient unies
Jusqu'à faire le même choix?
Viens quereller mon cœur d'avoir tant de faiblesse
Que de se laisser prendre au même œil qui te blesse.

(*La Place Royale* I. 3).

Que promets-tu, pauvre aveuglée?
A quoi l'engage ici ta folle passion !
Et de quelle indiscretion
Ne s'accompagne point ton ardeur déréglée ?
Tu cours à ta ruine, et vas tout hasarder
Sur la foi d'un amant qui n'en saurait garder.

Je me trompe, il n'est point volage :
J'ai vu sa fermeté, j'en ai cru ses soupirs ;
Et si je flatte mes désirs,
Une si douce erreur, n'est qu'à mon avantage.
Me manquât-il de foi, je la lui dois garder,
Et pour perdre Doraste, il faut tout hasarder.
(*La Place Royale* III. 6).

Sans doute, Clarice qui s'exclame en dizains hétérométriques, aurait pu chanter sa joie dans un rythme plus alerte et plus rapide, mais ses rêveries molles et voluptueuses se modèlent agréablement, malgré tout, sur le rythme vague de ses stances :

Chers confidents de mes désirs ;
Beaux lieux, secrets témoins de mon inquiétude,
Ce n'est plus avec des soupirs
Que je viens abuser de votre solitude ;
 Mes tourments sont passés,
 Mes vœux sont exaucés,
 La joie aux maux succède :
Mon sort en ma faveur change sa dure loi
Et pour dire en un mot le bien que je possède,
 Mon Philiste est à moi.

Cher Philiste, à présent tes yeux
Que j'entendais si bien sans les vouloir entendre,
Et tes propos mystérieux,
Par leurs rusés détours n'ont plus rien à m'apprendre
 Notre libre entretien
 Ne dissimule rien ;
 Et ces respects farouches
N'exerçant plus sur nous de secrètes rigueurs
L'amour est maintenant le maître de nos bouches
 Ainsi que de nos cœurs.

Qu'il fait bon avoir enduré !
Que le plaisir se goûte au sortir des supplices !
Et qu'après avoir tant duré,
La peine qui n'est plus augmente nos délices

Qu'un si doux souvenir
M'apprête à l'avenir
D'amoureuses tendresses!
Que mes malheurs finis auront de volupté!
Et que j'estimerai chèrement ces caresses
Qui m'auront tant coûté!

Quelles que soient les conceptions de CORNEILLE au sujet des rapports qui peuvent être établis entre le fond et la forme, ses strophes que nous venons d'étudier sont en harmonie avec les idées et les sentiments qu'elles expriment.

— VI —

CONCLUSION

Dans ses premières comédies et dans *Clitandre*, CORNEILLE a déployé abondamment les déclamations lyriques parce qu'elles étaient alors très à la mode. Il a écrit aussi un certain nombre de monologues où les exagérations et les invraisemblances témoignent de l'influence de ses contemporains sur son génie. Mais ayant le goût inné de la vérité et de l'utile, il a concilié son lyrisme avec l'action et avec l'étude psychologique qui apparaît chez lui depuis *Mélite*. Le lyrisme dans les premières œuvres de CORNEILLE se distingue, non seulement par sa poésie, mais aussi par son intérêt dramatique et surtout psychologique, alors que celui de ses contemporains, ne représente, en général, que l'exagération, les sentiments puérils et l'invraisemblance.

Au point de vue de la forme, CORNEILLE suit, en principe, les tendances du lyrisme de son époque, mais il les concilie, dans une certaine mesure, avec son goût et ses aspirations d'artiste.

CHAPITRE IV

Le lyrisme dans les premières tragédies

- I. — *Ses sources et sa place dans l'action.*
- II. — *Son intérêt au point de vue dramatique et psychologique.*
- III. — *Son objectivité et sa diminution progressive.*
- IV. — *Ses formes.*
- V. — *Conclusion.*

Dans le chapitre précédent, nous avons vu où, quand et comment CORNEILLE tire, dans ses premières comédies, un chant lyrique de son héros. Voyons maintenant si l'amour demeure la source unique de toutes les effusions lyriques qui existent dans ses premières tragédies, si les moments où ses héros laissent s'exhaler leurs sentiments sont les mêmes, si le poète se découvre en eux, et si, enfin, leurs déclamations présentent quelque intérêt pour la marche générale de la pièce ou pour sa psychologie.

Contrairement à ce que nous avons observé dans les comédies, le lyrisme des tragédies émane de plusieurs sources. Etant l'élément sentimental prépondérant dans la vie humaine, l'amour domine naturellement le lyrisme des tragédies; mais la tendresse familiale, l'enthousiasme religieux et surtout le sentiment de l'honneur se joignent à lui et nous offrent de nombreuses scènes où l'exaltation inactive se substitue à l'action et où l'auteur déploie avec souplesse et avec aisance son talent de poète.

Quant aux moments lyriques des tragédies, on peut noter que lorsque le héros exalte son courage pour répondre aux obligations qui lui incombent, ou quand l'espoir d'être heureux ou le bonheur déjà acquis échauffent son âme, ou que, soit l'impossibilité de la lutte contre son péril, soit une perte capitale subie par lui ou sur le point de l'être, trouble son esprit; alors sa sensibilité remplace sa faculté d'agir et le trop-plein de l'émotion interrompt brusquement le cours de l'action.

Bien que de nombreuses différences les séparent dans les détails, le monologue de Médée (I.4), la tirade de Chimène qui se place dans la scène 1 de l'acte IV, la prière de Polyeucte (IV.1) et le couplet de Cornélie (*La mort de Pompée* V.1) émanent d'une seule source: l'appel que le héros fait à son courage afin de se montrer à la hauteur de sa tâche.

Etant donné ses pouvoirs magiques, Médée est toujours capable d'assouvir sa haine; mais, l'énormité de la trahison de son époux et celle de la vengeance qu'elle se propose, l'obligent à s'exciter et à rassembler ses forces. Pour épouser Jason, elle a trahi son pays et sa famille :

elle a livré à son amant la Toison d'Or de laquelle dépend la couronne de Colchos. Cependant, Jason la trompe, ou plus exactement la chasse, pour la remplacer par Créuse. Elle veut donc se venger, mais à sa manière, elle veut que « son sanglant divorce, en meurtres, en carnage, s'égale aux premiers jours de leur mariage ». Et, en effet, l'assassinat de ses enfants, la mort tragique de sa rivale et celle de son père, montreront que ses exaltations conduisent à l'exécution infernale de ses terribles et funestes projets.

Evidemment, Chimène n'a ni les pouvoirs surhumains de Médée, ni sa cruauté, mais elle lui ressemble par l'appel qu'elle fait à son courage afin de ne pas trahir son devoir. Fortement impressionnée par la victoire de Rodrigue contre les Maures, Chimène laisse apparaître son émoi sur son visage. Cette attitude l'expose aux reproches de sa propre confidente qui lui rappelle ses obligations envers la mémoire de son père ; aussi Chimène éprouve-t-elle le besoin de ranimer sa colère et d'exciter son courage :

Reprenons donc aussi ma colère affaiblie :

Pour avoir soin de lui, faut-il que je m'oublie? etc...

Cette exaltation ne reste pas inutile pour l'action puisque, dans son excès de colère, Chimène importune le roi par une seconde revendication de lui livrer la tête de Rodrigue, avant que le temps nécessaire se soit écoulé depuis sa première visite.

Dans sa raison comme dans son but, la scène 1 de l'acte iv de *Polyeucte* se rapproche sensiblement du couplet de Chimène que nous venons d'indiquer. Certes, Polyeucte est décidé irrévocablement à garder sa foi, mais la présence de Pauline, ses supplications, ses larmes ont je ne sais quoi d'émouvant et d'attendrissant pour lui. Il proteste encore une fois contre Félix, implore l'aide de Dieu

et celle de Néarque, en face de ce danger qui le menace et l'inquiète. Il n'y a, dans cette scène, qu'une exaltation de courage causée par la crainte de défaillir dans la lutte. La scène 3 du même acte montre l'influence décisive que la prière du héros exerce sur l'action.

Cornélie ne s'accuse d'aucune faiblesse, au contraire, elle s'engage fermement à poursuivre les assassins de son époux. Devant l'urne de son mari, sa tendresse conjugale se mue en un farouche désir de vengeance, et sa passion féminine prend la forme d'une mâle exaltation, horriblement vindicative. Mais bien qu'elle se montre irréductible dans son dessein, son lyrisme demeure vain et ne laisse aucune trace dans l'action.

A côté de ces exaltations où les héros s'animent et s'exaltent pour s'élever à la hauteur de leur tâche, étudions le lyrisme inspiré par le bonheur ou par l'espoir très certain de l'obtenir.

Le défi de Rodrigue (v.1), le couplet du vieil Horace apprenant la victoire de son fils (iv. 2), les stances de Polyeucte (iv.2) et enfin la déclaration de César à Cléopâtre (*La Mort de Pompée*, iv.3) reflètent l'épanouissement d'une âme près d'atteindre son bonheur suprême ou satisfaite de l'avoir atteint.

Certes, il existe une différence entre les motifs qui inspirent ces morceaux : les stances de Polyeucte sont suscitées par son élan religieux, le couplet du vieil Horace émane de ses sentiments patriotiques, quant aux déclamations de Rodrigue et de César, elles proviennent de leur excès d'amour. Mais la source fondamentale à laquelle on peut attribuer toutes les exaltations de ces héros est leur satisfaction intime.

L'insistance de Chimène auprès du roi jusqu'à la demande du duel, donne à Rodrigue le désir de mourir plutôt que d'être l'objet de la haine de sa maîtresse. Il se

rend chez elle pour lui déclarer son dessein de se laisser tuer et lui dire un dernier adieu. Mais Chimène, après lui avoir subtilement démontré toutes les raisons qu'il a de vaincre, avoue enfin son désir de le voir triompher :

Et si tu sens pour moi ton cœur encore épris,
Sors-vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.

Ces mots enflent démesurément son courage, ses forces se multiplient à l'infini, c'est pourquoi il lance un appel fictif à des ennemis beaucoup plus redoutables que celui qu'il est appelé à vaincre. Et c'est évidemment l'« espoir si doux » de conquérir Chimène qui lui inspire son défi.

Plus heureux peut-être, car son bonheur est déjà acquis, le vieil Horace exalte sa joie causée par le rapport de Valère. Après avoir entendu le triste récit de Julie relatant la défaite de ses fils et de Rome, il apprend brusquement par Valère, la véritable issue du combat. Ce revirement inattendu fait éclater, non seulement sa joie de père heureux de voir son fils triompher, mais aussi sa fierté de patriote romain qui sacrifie tout à la gloire de Rome.

Les stances de Polyeucte et la déclaration de César, n'étant pas suscitées par un revirement brusque et inattendu de leur sort, mais résultant de circonstances préparées consciemment par eux-mêmes, n'ont pas le caractère d'explosion subite qu'on peut remarquer chez le Cid et chez le vieil Horace.

Depuis son baptême, Polyeucte n'aspire plus qu'à s'unir à Dieu par le martyre : c'est pour lui le souverain bien. Afin de mériter cette grâce, il a brisé les idoles et insulté les divinités païennes. Au moment où il va obtenir le martyre, il laisse déborder son enthousiasme. Il défie les plaisirs terrestres, dénonce leur fragilité, affirme son indifférence pour le monde et ne voit plus en Pauline qu'« un obstacle à son bien ». A la fin de ses stances, son âme apai-

sée, libérée de tout attachement terrestre, s'élève vers Dieu et chante sa joie de participer bientôt au bonheur céleste :

Saintes douceurs du ciel, adorables idées,
Vous remplissez un cœur qui vous peut recevoir :
De vos sacrés attraits les âmes possédées
Ne conçoivent plus rien qui les puisse égarer.
Vous promettez beaucoup, et donnez davantage.
 Vos biens ne sont point inconstants,
 Et l'heureux trépas que j'attends
 Ne vous sert que d'un doux passage
 Pour nous introduire au partage
 Qui nous rend à jamais contents.

Les stances de Polyeucte sont l'épanouissement d'une âme certaine d'atteindre le but divin qu'elle s'était proposé.

Après une longue attente, César trouve enfin l'occasion de déclarer son amour à Cléopâtre. La visite inopportune de Cornélie et l'apparition subite de la révolte qui retarde sa présence auprès de la reine, confèrent une nouvelle vigueur à sa déclaration. Il se donne le plaisir de laisser éclater son amour, énumère ses conquêtes, les attribue aux pouvoirs divins des yeux de Cléopâtre et se montre prêt à en faire d'autres, s'il le faut. Ses sentiments artificiels et sa façon galante et pompeuse de les exprimer, font de son discours un anachronisme dont nous parlerons plus loin. Mais quelle que soit la nature de sa déclaration, elle ne dérive que de la satisfaction éprouvée dans sa présence auprès de Cléopâtre.

Ces quelques moments où le bonheur inspire le lyrisme sont environnés d'instantanés beaucoup plus nombreux où les difficultés insurmontables, les surprises extrêmement brutales et les pertes irréparables suscitent le lyrisme des héros.

Nous avons étudié, dans les comédies, certains cas où le lyrisme se substitue à l'action parce que les forces du

héros le trahissent ou que les circonstances l'empêchent de lutter efficacement. Cet état d'impuissance provoque le lyrisme à maintes reprises dans les premières tragédies, sous des aspects fort divers.

Dans son monologue (*Médée* v. 7), Jason se trouve inévitablement réduit à se lamenter sur son sort. Il désire venger Créuse et Créon, mais il sait que les pouvoirs magiques de Médée se jouent de ses desseins. Si le désir de la vengeance l'excite à agir, la certitude de l'échec fléchit immédiatement son courage.

Venge-toi pauvre amant, Créuse le commande;
Ne lui refuse point un sang qu'elle demande;
Ecoute les accents de sa mourante voix,
Et vole sans rien craindre à ce que tu lui dois.

... Mais quoi ! je vous écoute, impuissantes chaleurs !
Allez, n'ajoutez plus de comble à mes malheurs.
Entreprendre une mort que le ciel s'est gardée,
C'est préparer encore un triomphe à Médée.

Profondément désespéré au milieu de ces difficultés inextricables, Jason s'abandonne à ses vaines exaltations et se résout enfin à se suicider, laissant sa vengeance aux dieux.

L'incapacité d'agir est aussi la source du lyrisme de Don Diègue (15). L'affront qu'il a reçu du Comte ne peut être lavé que par le sang, mais n'ayant pas la force de se venger par ses propres mains, Don Diègue laisse déborder ses regrets amers et ses cris de rage. Les allusions qu'il fait à son glorieux passé, à ses actes chevaleresques et à ses brillantes victoires amplifient l'injustice dont il vient d'être victime et nous associent à son malheur. Certes, il va se venger, par la main de Rodrigue, ce qui le tourment d'ailleurs, puisqu'il n'ignore pas les liens qui unissent son fils à Chimène; mais il est naturel que son impuissance de venger immédiatement son honneur suscite chez lui une douloureuse lamentation.

De cette même raison — qui est l'impossibilité de surmonter la difficulté en présence — dérive le lyrisme de l'Infante. Celle-ci adore la jeunesse et les vertus de Rodrigue, mais elle sait mieux que quiconque l'impossibilité de son mariage avec lui ; car, il est inconcevable qu'une princesse du moyen-âge épouse un simple cavalier. Les traditions et l'intérêt de la couronne s'opposent catégoriquement à ses vœux. Sachant cette difficulté insurmontable, l'Infante ne fait que se soulager d'un moment à l'autre par ses soupirs et ses sanglots. Son couplet (1) (1. 2) où elle confesse d'être profondément tourmentée par son amour, sa prière (1. 3) où elle sollicite ardemment le secours céleste et surtout, ses stances où, tour à tour, elle se révolte contre son destin et s'apaise, ne sont que le reflet de l'impossibilité absolue de réaliser son désir.

Encore moins capable d'agir et de dominer son malheur, Sabine se borne à chanter ses souffrances dans le deuxième couplet de son monologue (*Horace* III.1). Après avoir essayé de se consoler dans son premier couplet, par la victoire de son frère ou par celle de son époux, elle a compris que la première la prive de son mari et que la seconde lui fait perdre son frère. C'est pourquoi elle se laisse plonger dans sa misère et ne cherche plus aucun soulagement.

L'impossibilité de se mettre d'accord, comme l'observe justement Lanson (2), suspend un instant la discussion entre Pauline et Polyeucte. Ayant épuisé toutes ses forces persuasives, sans arriver à convaincre son interlocuteur, chacun d'eux proclame sa foi, mais afin de la chanter, non plus de la défendre.

PAULINE

Imaginations !

(1) « Je souffre cependant un tourment incroyable » jusqu'à la fin de la tirade.

(2) *Corneille*. (Les grands écrivains français), page 154.

POLYEUCTE
Célestes vérités!

PAULINE

Etrange aveuglement!

POLYEUCTE
Eternelles clartés!

(IV. 3).

De la même source émanent enfin le lyrisme de Phocas et celui d'Héraclius. Par suite de nombreuses intrigues fort compliquées, Phocas se trouve en présence de deux jeunes gens dont l'un est son fils Martian et l'autre Héraclius, fils de son ennemi, l'Empereur Maurice. Mais ni l'un ni l'autre ne veut le reconnaître pour père et chacun des deux croit être Héraclius. Phocas, qui veut faire périr Héraclius et donner sa couronne à son fils, craint, en agissant, de tuer ce dernier et de faire régner son ennemi. C'est cet embarras qui suscite son lyrisme à la fin de la scène 3 de l'acte iv.

L'incertitude d'Héraclius sur sa propre naissance lui inflige une crise semblable. Est-il le fils de Phocas ou celui de Maurice ? Fils de Phocas, il doit l'aimer et accepter sa succession au trône. Fils de Maurice, il doit tuer Phocas pour venger son père. Epouvanté par l'obscurité complète du problème, il se désole amèrement dans ses stances (v. 1), sans arriver à le résoudre.

Mais une perte irréparable agite plus profondément l'âme humaine qu'un problème difficile à résoudre: ici s'impose la certitude implacable du malheur, là subsiste malgré tout — si infime soit-elle — une possibilité d'espoir. Rien ne permet à l'Infante, par exemple, d'espérer s'unir à Rodrigue, elle se laisse cependant emporter quelquefois par des illusions chimériques.

Et d'un si fol espoir mon cœur mal défendu
Vole après un amant que Chimène a perdu. (II, 5)

Les stances d'Egée, le lyrisme de Créon, de Créuse (v. 4 et 5) et de Jason (v. 5), les stances de Rodrigue, les tirades de Chimène (III. 3), les adieux de Chimène et de

Rodrigue (III. 4), le couplet de Curiace (II. 3) et le monologue de Sabine (III. 1), les tirades de Sévère (II. 1 et IV. 6) et les adieux de Sévère et de Pauline (II. 2), le lyrisme d'Antiochus (*Rodogune* V. 4) et enfin la brève tirade d'Isabelle (*Don Sanche d'Aragon* II. 1) résultent d'un malheur irréparable qui accable le héros ou qui va certainement fondre sur lui.

Le désespoir est évidemment la source de toutes les émotions de ces héros; mais les rapports de leur lyrisme avec l'action diffèrent considérablement les uns des autres.

Le lyrisme d'Egée, de Créon, de Créuse et même de Jason marque la fin de leur rôle actif; aucun d'eux n'éprouve le besoin de déclamer ses sentiments tant qu'il est fort et capable de lutter, mais dès que son échec le frappe et anéantit ses forces, il se borne à chanter sa misère et laisse jaillir le fond de son âme. Egée, dans sa prison exalte sa fierté de roi et déplore la perte de son état: Créon et Créuse consumés par le feu de la robe magique de Médée, échangent leur vive tendresse; Jason s'exclame douloureusement devant le corps embrasé de Créuse, et se propose de se tuer; s'il se résout ensuite à survivre à sa maîtresse pour la venger, il renonce vite à ce dessein et se suicide.

Mais les stances de Rodrigue, la lamentation de Chimène en présence de sa confidente, les adieux de Chimène et de Rodrigue, ceux de Sévère et de Pauline, le couplet de Curiace, celui de Sévère (IV. 6), les tirades d'Antiochus et enfin les quelques vers d'Isabelle (1) expriment leurs regrets causés par leurs malheurs sans affaiblir leur capacité d'agir. Ce n'est qu'une suspension momentanée de

(1) O sceptres! S'il est vrai que tout vous soit possible
Pourquoi ne pouvez-vous rendre un cœur insensible?
Pourquoi permettez-vous qu'il soit d'autres appas,
Ou que l'on ait des yeux pour les croire pas?

(*Don Sanche d'Aragon* II. 1).

l'action, suivie d'une lutte courageuse et ferme. Appelé à étouffer ses sentiments pour satisfaire à ses obligations, le héros lutte énergiquement et triomphe dans son combat, mais seulement après avoir exprimé la puissante émotion qui déborde de son âme.

Rodrigue chante ses souffrances, mais il ne tarde pas à courir à la vengeance; Chimène suit noblement son exemple. Curiaçe exhale ses maux dans une douloureuse stupéfaction, mais il est résolu à combattre (1). Sévère termine ainsi la plainte qu'il fait à Fabian au sujet de la rigueur de Pauline.

Votre belle âme est haute autant que malheureuse,
Mais elle est inhumaine autant que généreuse,
Pauline; et vos douleurs avec trop de rigueur
D'un amant tout à vous tyrannisent le cœur.
C'est donc peu de vous perdre, il faut que je vous donne;
Que je serve un rival lorsqu'il vous abandonne;
Et que, par un cruel et généreux effort,
Pour vous rendre en ses mains, je l'arrache à la mort....

Mais il montre néanmoins dans sa tirade suivante qu'il est résolu à solliciter la clémence de Félix pour Polyeucte. Antiochus déplore la mort tragique de son frère, mais il se décide à continuer les cérémonies du mariage quel que soit le sort que la conspiration lui réserve. Isabelle enfin regrette de ne pas pouvoir être à Don Carlos, mais elle explique ensuite comment elle a agi pour exclure toute possibilité de l'épouser.

Le couplet lyrique de Sévère (II. 1) — que nous citons en étudiant la forme — est aussi suivi d'une action, mais cette action est dictée par la précipitation aveugle de l'amour, non pas par le jugement réfléchi du héros. D'ailleurs Sévère ne tarde pas à comprendre son erreur et à s'excuser auprès de Pauline dans la scène suivante:

(1) Nous aurons à revenir sur ce couplet.

Ah ! Madame, excusez une aveugle douleur
Qui ne connaît plus rien que l'excès de malheur.

Quant au monologue de Sabine, il n'est suivi d'aucune action, Sabine est un personnage fort passif, son monologue ne présente qu'un intérêt psychologique dont nous parlerons plus loin.

Les situations qui provoquent le lyrisme dans le monologue de Don Diègue (III. 5), dans le début du monologue d'Émilie (I. 1), et dans le dialogue d'Antiochus et de Séleucus (I. 3) ne se rapprochent d'aucun des autres cas que nous venons de noter.

Ayant cherché son fils dans toute la ville sans le trouver et craignant pour lui les autorités et les amis du Comte, Don Diègue chante douloureusement les angoisses qui le tourmentent. Son lyrisme dérive simplement de ses inquiétudes sur la destinée de son fils.

La véhémence déclamatoire d'Émilie au début de son monologue est exactement le contraire de celles de Médée, de Chimène et de Cornélie. Si ces dernières excitent leurs sentiments pour s'élever à la hauteur de leur devoir. Émilie demande aux siens de faire trêve un moment afin qu'elle puisse examiner froidement « ce qu'elle hasarde et ce qu'elle poursuit ». Son apostrophe boursoufflée et grandiloquente n'émane que de l'excès des ressentiments qui pèsent sur son âme.

Le cas de Séleucus et d'Antiochus est beaucoup plus complexe que ceux de Don Diègue et d'Émilie. Ces deux princes aiment l'un et l'autre Rodogune, veulent l'épouser, la préfèrent au trône. Leur amour est caché jusque là, mais au moment où Séleucus se déclare fortement épris de Rodogune et résolu à l'épouser, tout en abandonnant la couronne à son frère, celui-ci lui fait une déclaration analogue. Leurs sentiments s'entrechoquent alors violemment, la passion et l'amitié se disputent leur cœur. Mais si

la rivalité d'amour les sépare, l'intérêt de Rodogune, qui doit épouser celui des deux qui sera roi, les réunit. Les répliques émouvantes qu'ils échangent s'accordent harmonieusement avec les mouvements tumultueux de leurs âmes :

ANTIOCHUS

Ah ! déplorable prince !

SELEUCUS

Ah ! destin trop contraire !

ANTIOCHUS

Que ne ferais-je point contre un autre qu'un frère !

SELEUCUS

O mon cher frère ! ô nom pour un rival trop doux !
Que ne ferais-je point contre un autre que vous !

ANTIOCHUS

Où nous vas-tu réduire, amitié fraternelle ?

SELEUCUS

Amour, qui doit ici vaincre de vous ou d'elle ?

ANTIOCHUS

L'amour, l'amour doit vaincre..

— II —

Nous avons vu que le lyrisme des comédies présente parfois un intérêt dramatique, le plus souvent un intérêt psychologique et ne tombe que rarement dans l'inutilité totale. Mentionnons maintenant que le lyrisme des tragédies est plus utile en général, aussi bien au point de vue dramatique que psychologique ; bien entendu, cela ne veut pas dire qu'il est exempt de toute futilité et de toute invraisemblance. Ce qu'on peut reprocher à CORNEILLE dans ce lyrisme, ce n'est évidemment ni l'exaltation si

extravagante de Médée, ni les déclamations romanesques de l'Infante, car le poète s'efforce ici de rester fidèle à ses modèles, sans compter que le langage de Médée est le seul qui convienne à celle qui commande aux Enfers et gouverne ses Furies; mais c'est l'anachronisme si évident qui s'étale dans la déclaration de César à Cléopâtre. Certes, une âme passionnée, accablée par une longue attente, se laisse entraîner facilement par ses élans dès que l'occasion s'en présente; mais il est invraisemblable que César s'abaisse à affirmer que son amour est le puissant ressort de tous ses exploits et à se déclarer résolu à faire accepter par Rome son mariage avec une reine. Ce qui est surtout étrange, c'est la forme très artificielle et très maniérée qu'il donne à sa déclaration :

Reine, tout est pasible, et la ville calmée,
Qu'un trouble assez léger avait trop alarmé;
N'a plus à redouter le divorce inteslin
Du soldat insolent et du peuple mutin.
Mais, ô dieux! ce moment que je vous ai quittée
D'un trouble bien plus grand à mon âme agitée!
Et ces soins importuns, qui m'arrachaient de vous,
Contre ma grandeur même allumaient mon courroux.
Je lui voulais du mal de m'être si contraire,
De rendre ma présence ailleurs si nécessaire,
Mais je lui pardonnais au simple souvenir
Du bonheur qu'à ma flamme elle fait obtenir.
C'est elle dont je tiens cette haute espérance
Qui flatte mes désirs d'une illusire apparence,
Et fait croire à César qu'il peut former des vœux,
Qu'il n'est pas tout à fait indigne de vos feux....

En réalité, c'est une galanterie précieuse, échauffée par une exaltation théâtrale qui lui donne le ton et la passivité lyriques, sans la rapprocher de la vérité historique. C'est comme le dit justement Lanson, l'ondé entretenant Made-moiselle du Vigean (1).

(1) *Corneille*, page 171.

Il est possible que le poète soit excusable puisqu'il s'agit pour lui de répondre par la *Mort de Pompée*, à ceux qui prétendent qu'il n'est plus capable de retrouver la pompe des vers de *Cinna* et que la familiarité de *Polyeucte* en est la preuve (1), mais cela ne doit pas nous empêcher de constater que la déclaration de César à Cléopâtre ne peut être qu'une galanterie précieuse digne d'un prince contemporain du poète.

En dehors de cette exception, tous ou presque tous les morceaux lyriques des premières tragédies présentent, soit un double intérêt dramatique et psychologique, soit un intérêt purement psychologique.

Dans son monologue qui termine *Médée*, Jason s'épouvante tout d'abord devant les pouvoirs magiques de Médée et se désespère devant la difficulté de sa poursuite; puis il ranime son courage et se propose de persister malgré tout dans son dessein de venger Créuse; mais il retombe ensuite dans son désespoir et ne se résout à se suicider qu'après avoir longuement exposé son état d'âme. Son monologue présente un intérêt lyrique, dramatique et psychologique à la fois.

Les stances de Rodrigue expriment les sentiments qui l'agitent, analysent les obligations contradictoires qui lui incombent et les tourments qui en résultent; puis elles tracent sa ligne de conduite et préparent le combat avec le Comte. L'élan spontané poussé au paroxysme, la vigoureuse démonstration psychologique et l'utilité évidente pour l'action font de ces stances un immortel chef-d'œuvre.

Le couplet de Chimène (iv. 1) commande sa seconde visite au roi, celui de Sévère (ii. 1) nécessite son entrevue

(1) Voir l'épître du *Menteur*.

avec Pauline, et enfin le lyrisme de Séleucus et d'Antiochus fixe leur attitude envers Rodogune, désigne leur destin et influe, par conséquent, considérablement sur l'action.

Mais, si l'intérêt dramatique est en quelque sorte, limité dans le lyrisme des tragédies, l'intérêt psychologique y est éminemment développé.

Les monologues de Don Diègue (I. 5 et III. 5) n'ont pour but que de montrer successivement sa rage, son désespoir, ses angoisses et ses inquiétudes, en un mot son état psychologique; car si le poète supprimait les deux monologues, l'action continuerait son développement sans se ralentir; mais CORNEILLE ne se contente pas d'assurer l'intérêt dramatique de sa pièce, il trouve nécessaire, ou du moins très utile, d'expliquer tout détail susceptible de présenter un intérêt psychologique dans son œuvre, afin que sa tâche d'artiste soit complète à tous les points de vue, et c'est dans ce but, selon toute apparence, que ces deux monologues ont été écrits.

Les couplets où Chimène fait ses confidences à Elvire :

Pleurez, pleurez, mes yeux et fondez-vous en eau!
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau...

n'avancent rien dans l'action, mais ils montrent nettement la vivacité des douleurs dont l'âme de l'héroïne est atteinte. Une observation semblable s'applique au défi de Rodrigue dont nous avons parlé plus haut. Là, CORNEILLE ne veut qu'affirmer une fois de plus l'influence considérable que Chimène exerce toujours sur Rodrigue et l'impression profonde que sa parole produit sur son âme. Il y a là un excès d'enthousiasme que la femme aimée est seule capable de susciter chez celui qu'elle aime. De même le monologue de Sabine n'est utile qu'au point de vue psychologique, car étant intimement liée au drame, Sabine doit nous intéresser par son état d'âme. Il serait

possible qu'elle ne se considérât pas si malheureuse, comme elle l'expose dans son premier couplet : la victoire de Curiaee lui conserve son frère, celle d'Horace, son époux ; mais le sentiment que CORNEILLE lui donne est plus vraisemblable et plus humain. Perdre un frère ou un époux et par la main de l'un d'eux, voilà un malheur en présence duquel une femme ne peut pas se consoler. Et enfin, la scène 1 de l'acte iv de Polyeucte et les stances qui la suivent, reproduisent avant tout l'état d'âme du personnage. Si ces deux scènes sont lyriques, c'est parce que l'enthousiasme religieux porté au paroxysme, domine l'âme du héros.

Comme dans les comédies, l'intérêt psychologique accompagne le plus souvent l'élan spontané dans les morceaux lyriques des premières tragédies ; mais les études de caractères y sont plus fines, plus nuancées et plus pénétrantes.

— III —

Deux remarques s'imposent à la fin de cette étude : c'est que le lyrisme des premières tragédies de notre poète ne révèle sa personnalité nulle part — une objectivité totale le caractérise —, et qu'il diminue progressivement et sensiblement à partir de *La Mort de Pompée*. Il n'y a, dans cette pièce, que deux morceaux lyriques : ce sont la déclaration de César à Cléopâtre et le couplet que Cornélie déclame devant l'urne de son époux. Quant aux tragédies qui suivent *La Mort de Pompée*, elles ne contiennent qu'un tout petit nombre de passages lyriques : *Rodogune* ne présente que quelques brèves tirades éparpillées ça et là, *Héraclius* ne comporte que ses stances et une courte tira

de récitée par Phocas; enfin *Don Sanche d'Aragon* n'a que quelques vers déclamés par Isabelle. A quoi peut-on attribuer cette restriction si nette dans l'emploi du lyrisme ? On peut l'attribuer, sans aucun doute, à la formation de la doctrine dramatique de CORNEILLE. Le poète est à présent très loin de la tragi-comédie et de la pastorale où les effusions lyriques occupent une si large place. Maintenant, à son jugement, l'action seule ou presque seule doit occuper la scène. Les héros ne se lamentent, ne déclament, n'exaltent leurs sentiments et ne chantent leurs souffrances que rarement : ils sont plus conscients de leurs devoirs, plus stoïques et plus actifs que jamais. Le lyrisme est sur le point de disparaître de l'œuvre dramatique de CORNEILLE.

— IV —

Les arrangements artistiques sont beaucoup plus fréquents dans les morceaux lyriques des tragédies que dans ceux des comédies. Sur les cinq monologues lyriques qui existent dans les dix premières tragédies, trois sont divisés nettement d'une façon artistique. Le monologue de Jason (v. 7) est coupé par le sens en sept quatrains, puis en trois sixains et se termine par un distique, chaque groupe de vers formant, le plus souvent, antithèse avec le précédent. Le monologue de Don Diègue (III. 5) est si nettement divisé en quatrains qu'on a pu le considérer, non sans raison, comme de véritables stances. Celui de Sabine se développe en deux longs couplets symétriques (28 et 26 vers) dont certaines formules, légèrement modifiées, expriment les deux états d'âme de Sabine qui se contrebalancent et marquent l'effet lyrique voulu par l'auteur :

...Songeons pour quelle cause, et non par quelles mains;
Revoyons les vainqueurs sans penser qu'à la gloire
Que toute leur maison reçoit de leur victoire;
Et sans considérer aux dépens de quel sang
Leur vertu les élève en cet illustre rang.
Faisons nos intérêts de ceux de leur famille:
En l'une je suis femme, en l'autre je suis fille;
Et tiens à toutes deux par de si forts liens
Qu'on ne peut triompher que par les bras des miens.

.....

...Je songe par quels bras, et non pour quelle cause,
Et ne vois les vainqueurs en leur illustre rang
Que pour considérer aux dépens de quel sang.
La maison des vaincus touche seule mon âme;
En l'une je suis fille, en l'autre je suis femme,
Et tiens à toutes deux par de si forts liens,
Qu'on ne peut triompher que par la mort des miens.

Dans le dialogue, le couplet lyrique se détache du contexte et prend, le plus souvent, non seulement l'envolée lyrique, mais le sens complet de la strophe. Tandis que le héros discute, délibère, interroge ou répond, il s'élève subitement au-dessus du discours pratique et chante, pendant un court instant, l'émotion intense qui le surprend et l'emporte.

C'est ainsi que Sévère, par exemple, interrompt sa conversation avec Fabian où il justifie le mariage de Pauline et se met à chanter brusquement ses sentiments :

*(Je ne la puis du moins blâmer d'un mauvais choix;
Polyeucte a du nom et sort du sang des rois:)
Faibles soulagements d'un malheur sans remède!
Pauline, je verrai qu'un autre vous possède!
O ciel, qui malgré moi me renvoyez au jour,
O sort, qui redonniez l'espoir à mon amour,
Reprenez la faveur que vous m'avez prêtée,
Et rendez-moi la mort que vous m'avez ôtée!*

La tirade de Sévère (iv. 6) que nous avons citée plus haut est amenée de la même manière. C'est aussi la façon dont Antiochus déplore la mort de son frère. Alors qu'il interroge Timagène au sujet de l'assassinat de Séleucus, il

éprouve soudain le besoin de laisser s'exhaler sa douleur :

O frère, plus aimé que la clarté du jour !
O rival, aussi cher que m'était mon amour !
Je te perds, et je trouve en ma douleur extrême,
Un malheur dans ta mort plus grand que ta mort même, etc...

La violente discussion pratique qui suit ce couplet est aussi interrompue tout à coup par une tirade lyrique semblable :

*(Suivons aveuglément ma triste destinée ;
Pour m'exposer à tout achevons l'hyménée.)*
Cher frère, c'est pour moi le chemin du trépas ;
La main qui t'a percé ne m'épargnera pas ;
Je cherche à te rejoindre et non à m'en défendre,
Et lui veut bien donner tout lieu de me surprendre :
Heureux si sa fureur qui me prive de toi
Se fait bientôt connaître en achevant sur moi,
Et si du ciel trop lent à la réduire en poudre,
Son crime redoublé peut arracher la foudre !

Cette remarque s'applique à de nombreux exemples, en particulier au défi de Rodrigue, au couplet de Curiace et à celui de Cornélie.

Mais la tirade de Curiace se distingue par un arrangement plus particulier encore. L'énumération contenue dans le troisième vers se reproduit en sens inverse dans le sixième et constitue pour ainsi dire un refrain :

Que désormais le ciel, les enfers et la terre
Unissent leurs fureurs à nous faire la guerre,
Que les hommes, les dieux, les démons et le sort
Préparent contre nous un général effort :
Je mets à faire pis, en l'état où nous sommes,
Le sort, et les démons, et les dieux et les hommes.
Ce qu'ils ont de cruel, et d'horrible, et d'affreux,
L'est bien moins que l'honneur qu'on nous fait à tous deux.

Signalons enfin que certains passages lyriques dans les dialogues, présentent une forme qui n'existe pas dans les comédies : C'est le parallélisme que le poète applique dans

les échanges de répliques. A vrai dire, les réponses des interlocuteurs ne sont pas toujours égales, mais elles le sont souvent.

Dans le court passage lyrique qui s'intercale dans la scène 3 de l'acte iv de *Polyeucte* et que nous avons cité plus haut, c'est un demi-vers qui répond à un demi-vers. Dans le dialogue de *Séleucus* et d'*Antiochus* que nous avons également reproduit, c'est d'abord un demi-vers qui fait écho à un demi-vers, puis, après une réplique qui oppose deux vers à un seul, un seul vers répond à un seul. Dans les adieux de *Sévère* et de *Pauline*, deux vers répondent à deux vers, un demi-vers à un demi-vers, puis à deux vers s'enchaîne la dernière réplique constituée d'un seul vers.

SÉVÈRE

Puisse le juste ciel, content de ma ruine,
Comblér d'heur et de jours *Polyeucte* et *Pauline*!

PAULINE

Puisse trouver *Sévère*, après tant de malheur
Une félicité digne de sa valeur !

SÉVÈRE

Il la trouvait en vous.

PAULINE

Je dépendais d'un père.

SÉVÈRE

O devoir qui me perd et qui me désespère!
Adieu, trop vertueux objet, et trop charmant.

PAULINE

Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.

Dans les adieux de *Chimène* et de *Rodrigue*, les répliques se succèdent comme suit : un demi-vers, un demi-vers, un vers, un demi-vers, un demi-vers, un vers, deux vers, un demi-vers, un demi-vers.

DON RODRIGUE
O miracle d'amour !

CHIMENE
O comble de misère !

DON RODRIGUE
Que de maux et de pleurs nous coûteront nos pères !

CHIMENE
Rodrigue qui l'eût cru...

DON RODRIGUE
Chimène qui l'eût dit...

CHIMENE
Que notre heur fût si proche, et sitôt se perdit ?

DON RODRIGUE
Et que si près du port, contre toute apparence,
Un orage si prompt brisât notre espérance ?

CHIMENE
Ah ! mortelles douleurs !

DON RODRIGUE
Ah ! regrets superflus ! (1).

En outre, on peut observer que pour marquer plus nettement l'effet musical dans ces passages, les mêmes formes de phrases sont souvent reprises par les deux interlocuteurs. C'est ainsi que la plupart des répliques de Chimène et de Rodrigue, de Pauline et de Sévère sont composées. Il est à noter enfin, dans les adieux de Pauline et de Sévère, que les rimes intérieures constituent un double rythme dans les trois derniers vers.

*
**

Le lyrisme strophique des dix premières tragédies de CORNEILLE est moins copieux que celui des comédies. Voici

(1) Le duo d'amour d'Aglante et de Cléonice (*La Comédie des Tuileries*, acte III, sc. 7), fait prévoir celui de Chimène et de Rodrigue.

un tableau où figurent toutes les strophes de ces tragédies (1).

Mesures	Rimes	Genre de la strophe	Références
QUATRAINS			
Alexandrins	Isométrique croisées	alter. m. et f	Billet d'Héraclius (V. 7)
8-12-8-8	Hétérométrique croisées	m	Billet de Rodogune (V. 4)
HUITAINS			
Octosyllabes	Isométrique aabcbcb	m	Héraclius (V. 1)
8-8-8-8-12-12-12-12	Hétérométriques abbacddc	m	Médée (IV. 4)
12-8-12-12-8-8-12-12	ababbacc	m	Le Cid (V. 2)
DIZAINS			
2-12-12-12-12-8-8-8-8-	Hétérométriques ababedddcd	m	Polyeucte (IV. 3)
8-12-12-12-12-6-10-6-10-10	abbacdede	m	Cid (I. 4)

Le quatrain d'alexandrins à rimes croisées et le huitain d'octosyllabes sont évidemment les meilleures de toutes les strophes que nous venons de présenter. Les stances de Polyeucte où les vers de 12 pieds sont suivis de ceux de 8, constituent aussi une forme très harmonieuse. Mais il n'en est pas de même des stances d'Egée et de l'Infante où les vers longs placés à la fin, donnent vraiment une impression de lourdeur. Si le groupement des octosyllabes facilite la perception du rythme dans les strophes d'Egée, le mélange des mesures de 8 et de 12 pieds rend le rythme difficile à saisir dans celles de l'Infante. Et enfin, les stances de Rodrigue, avec leurs quatre mesures différentes enchevêtrées, s'apparentent beaucoup plus au vers libre qu'à la strophe régulière.

(1) Ce tableau ne comporte pas les stances d'Horace récitées par Julie (V. 4), supprimées par Corneille en 1656. (Voir Marty-Laveaux. Tome III, pages 357-358).

Pour ce qui est de la rime, comme dans les quatrains des comédies, CORNEILLE emploie, dans ceux des tragédies, les rimes croisées. Ses huitains sont calqués, quant aux rimes sur ceux de son temps, comme toutes ses strophes d'ailleurs. Les huitains d'Egée sont composés de deux quatrains embrassés, forme que condamne M. Martinon, non sans raisons. Ceux d'Héraclius sont peut-être plus heureux, puisqu'ils sont constitués du sixain régulier *aabccb* dont les deux dernières rimes sont répétées : forme assez harmonieuse et peu usitée au XVII^e siècle. Mais les huitains de l'Infante sont vraiment peu adroits, car si le distique qui les termine sur deux rimes plates se justifie en quelque sorte par la correspondance avec les mesures, la médiocrité du sixain initial *ababba* demeure incontestable. Dans les dizains de Rodrigue, CORNEILLE utilise la forme *abbacdede* très usitée alors et que nous avons jugée plus haut. Quant aux dizains de Polyeucte, ils se composent d'un quatrain croisé et d'un sixain sur deux rimes : strophe un peu originale, mais non sans harmonie.

En somme, les arrangements de rimes employés par CORNEILLE dans les passages lyriques de ses tragédies ne sont pas moins adroits que ceux des stances et des billets de ses comédies.

Mais ces strophes sont-elles en harmonie avec les états d'âme qu'elles reflètent. Je ne crois pas que cela soit visé systématiquement par le poète, car son principal but est — semble-t-il — de se conformer, dans ses stances, au goût de ses contemporains. L'hétérométrie, la complication des rythmes et la longueur de la strophe lui sont chères parce qu'elles sont très recherchées dans la poésie lyrique de son temps...

Mais il se trouve que ces strophes longues et compliquées correspondent bien aux situations enchevêtrées,

aux états d'âme troublés des héros. Les stances d'Egée, de Rodrigue et de l'Infante sont en parfaite harmonie avec leurs angoisses, comme le sont celles de Philiste, de Cléandre et d'Angélique. Seulement, il est curieux de remarquer que les stances d'Héraclius où est analysée une situation d'une obscurité et d'une complication inconcevables, adoptent justement une forme isométrique, la plus simple de celles que CORNEILLE a employées dans les stances de ses tragédies.

La forme la mieux appropriée au sujet est peut-être celle des stances de Polyeucte où le rythme large, net et harmonieux s'accorde sensiblement avec la sérénité et le calme qui régner dans l'âme du héros.

— V —

CONCLUSION

Bien que le lyrisme des tragédies soit moins copieux que celui des comédies, il lui est supérieur à beaucoup d'égards. D'abord, il est beaucoup plus utile au point de vue psychologique. Il n'y a nulle part, dans les comédies, de reproduction d'états d'âme comme ceux de Rodrigue ou de Polyeucte, ni même comme celui de Sabine. La subtilité des analyses, la sublimité des pensées et la profondeur des sentiments donnent à ces tableaux une supériorité incontestable. Quant à la forme, les scènes strophiques des comédies et des tragédies se ressemblent presque sous tous les rapports. Mais les monologues divisés

artistiquement, les arrangements harmonieux où des répliques égales ou presque égales s'entrechoquent, et enfin les nombreuses et brèves tirades qui ont l'envolée et le sens complet de la strophe confèrent au lyrisme des tragédies une beauté dont celui des comédies est quasi dépourvu. Mais on doit se garder d'en conclure que CORNEILLE devient de plus en plus lyrique : la restriction de l'emploi du lyrisme dans les premières tragédies prouve le contraire. Cette importante amélioration dans le lyrisme théâtral de l'auteur est due au développement de son habileté de poète, non pas à celui de son penchant pour le lyrisme.

CHAPITRE V

Le lyrisme dans les opéras

- I. — *Les « tragédies à machines » de CORNEILLE*
- II. — *Leur lyrisme. Ses raisons.*
- III. — *Sa valeur dramatique et psychologique.*
- IV. — *Ses formes.*
- V. — *Conclusion.*

— I —

La tragédie classique, celle de CORNEILLE en particulier, tend à rendre l'action de moins en moins extérieure et à la concentrer tout entière dans l'âme des personnages. La mimique des acteurs, les jeux de scène, la représentation des faits y sont réduits au minimum; au surplus, l'unité de lieu impose au décor une réelle simplicité. Mais vers 1650, les divertissements somptueux se multipliaient à la Cour (1), et CORNEILLE fut amené sous l'influence de la mode, à écrire plusieurs pièces « à grand spectacle ».

(1) Importé d'Italie par Catherine de Médécis, le ballet fut sous Charles IX et Henri III, en honneur à la cour de France. Sous Henri IV, il devint le passe-temps préféré de la cour. Louis XIII, amateur de musique, prit part à quelques fêtes et

Au mois de janvier 1650, CORNEILLE fait jouer *Andromède*, tragédie à machines au théâtre royal du Petit Bourbon, en présence de Louis XIV, de la famille royale et de toute la Cour. Les écrits du temps, et CORNEILLE lui-même, dans son « Argument » placé en tête d'*Andromède*, sont unanimes à reconnaître que ce spectacle est le « plus achevé en son genre ». A la fin de l'année 1660, CORNEILLE donne une seconde tragédie à machines, *La Conquête de la Toison d'Or* » représentée par la troupe royale du Marais, chez M. le marquis de Sourdéac, en son château de Neufbourg, pour réjouissance publique du mariage du roi, et ensuite sur le théâtre royal du Marais ». Enfin, en 1671, CORNEILLE est appelé à collaborer à une tragédie-ballet intitulée *Psyché*. La préface de *Psyché* explique que Molière, qui a dressé le plan de la pièce, a dû pour la « versification », se faire aider par CORNEILLE, car le roi était pressé de la voir représenter plusieurs fois avant le Carême. La participation de CORNEILLE à cette œuvre est essentielle, puisqu'il a écrit les scènes II, III, IV et V du deuxième acte, les scènes II et III du troisième acte, tout le quatrième et tout le cinquième actes, à l'exclusion des intermèdes lyriques qui sont de Quinault.

Les sujets d'*Andromède*, de la *Conquête de la Toison d'Or* et de *Psyché* sont extraits de la mythologie, ce qui rend vraisemblable l'intervention continuelle des dieux dans la pièce et motive, par là, l'attraction alors tant goûtée des machines volantes. Les modifications que CORNEILLE a apportées aux récits anciens dont il s'est inspiré dans *Andromède* et la *Toison d'Or* sont dictées par le

Il y dansa même à plusieurs reprises. Richelieu donna à ces divertissements un caractère allégorique et pompeux. Sous la régence d'Anne d'Autriche, le ballet devint plus somptueux et plus galant. Italien et connaisseur en musique, Mazarin contribua beaucoup à l'établissement du drame musical à Paris. Le faste de ce spectacle où s'unissaient la déclamation, les chants, la danse, la musique d'orchestre et le jeu des machines, convenait particulièrement aux goûts du Roi-Soleil.

sonci de rendre le spectacle plus pompeux. La partie lyrique joue un rôle important dans ces attractions; des chœurs, accompagnés d'un orchestre, sont chantés sur la scène, les dieux apparaissant dans les machines parlent en vers lyriques et des stances ornent *Andromède* et la *Toison d'Or*. Quant à *Psyché*, elle est entièrement écrite en vers libres. C'est cette abondance de vers chantés de formes variées et cette pompe du spectacle qui ont fait considérer les tragédies à machines comme de véritables ébauches d'opéras.

— II —

En réalité, si l'on excepte la source du lyrisme de Phinée (*Andromède* II. 1) et celle de la déclaration de Psyché (III. 3), les raisons qui conduisent au lyrisme dans les pièces à machines sont celles qui le provoquent dans les comédies et dans les tragédies. Ce sont toujours les situations désespérantes, les déceptions, la jalousie, les rêveries mélancoliques et l'espoir du bonheur qui amènent le héros à chanter, le plus souvent sa tristesse, et rarement sa joie.

L'impatience de Phinée dicte ses trois couplets précieux, chantés par son page auprès d'Andromède. Rien, dans ce chant ne peut retenir notre attention. Notons seulement que les sentiments y sont exagérés et très naïfs, les idées enthousiastes, mais fort puériles.

Inspirées par le désespoir, la tirade de Phinée (II. 5), les stances d'Andromède (III. 1), la lamentation de Cassiope (III. 2) la première tirade de Psyché (IV. 4) (1) et celle de

(1) Voir page: 102.

l'Amour, incorporée dans son monologue (v. 4) (1) ont, malgré leur naïveté mythologique, un caractère beaucoup plus sérieux. La tirade de Phinée (2) est provoquée par le tumulte qui se déchaîne irrésistiblement dans son âme. Terrifié par l'oracle, il se révolte contre les dieux qui condamnent sa fiancée Andromède à être dévorée par le monstre et s'expose à leur colère. Sa protestation est très violente, mais elle n'aboutit à rien dans l'action.

Suscitées par la catastrophe imminente et destinées à apitoyer les spectateurs, les stances d'Andromède et la lamentation de Cassiope insistent beaucoup plus longuement sur leur désespoir.

Andromède se borne à chanter sa crainte de la mort dans ses trois premières strophes, et n'évoque les souvenirs de son fiancé que dans les deux dernières. Elle ne les évoque pas, d'ailleurs, pour en tirer un soulagement, mais, au contraire, pour les éloigner de son esprit afin de mourir en paix. A vrai dire, les idées varient peu d'une strophe à l'autre dans cette scène, mais dans son ensemble, le monologue représente habilement l'état d'âme d'une jeune fille naïve et craintive, totalement résignée devant son malheur. Infiniment plus riche est le discours exalté de Cassiope qui interrompt les stances d'Andromède. La mère de la jeune fille, consciente d'être coupable du crime dont Andromède supporte le châtiment (3), vient offrir sa propre vie à la fureur du monstre. Pour s'attirer la haine des dieux, elle les accuse d'être jaloux de la beauté d'Andromède, mais elle s'aperçoit vite que ses injures ne servent à rien. Alors, elle s'apitoie sur le sort de sa fille et exprime des sentiments analogues à ceux de Créon envers Créuse :

(1) Voir page 95.

(2) « Que peut craindre un amant, quand il voit tout perdu ?... »

(3) On sait que la vanité que Cassiope s'est faite de la beauté de sa fille est la raison de la condamnation de cette dernière.

Ma fille, c'est donc là ce royal hyménée
Dont nous pensions toucher la pompeuse journée!
La Parque impitoyable en éteint le flambeau,
Et pour lit nuptial il te faut un tombeau!

(*Médée* V. 4).

Ma fille, c'est donc là cet heureux hyménée,
Cette illustre union par Vénus ordonnée
Qu'avecque tant de pompe il fallait préparer,
Et que ces mêmes dieux devaient tant honorer!

(*Andromède* III. 2).

Puis elle fait tour à tour appel à la générosité de Phinée et de Persée; mais, perdant tout espoir en leur secours, elle s'avance hardiment au-devant du monstre qui s'approche. La tendresse maternelle trouve dans le discours de Cassiope une expression fort touchante.

La tirade que Psyché déclame après la disparition subite de l'Amour n'est pas moins pathétique. Ayant perdu, par étourderie, son bonheur et son amant, Psyché laisse s'exhaler son désespoir en regrets amers. Elle se plaint de son « cruel destin » et déplore sa « fatale curiosité ». Les souvenirs de l'Amour lui causent un chagrin si profond qu'elle se jetterait dans les flots si elle n'était retenue par le dieu du fleuve.

Le bref couplet qui se place dans le monologue de l'Amour (v. 4) est inspiré aussi par un véritable désespoir. Attendri par l'évanouissement de Psyché, l'Amour lui pardonne son crime, mais vivement inquiet pour sa vie, il chante sa profonde émotion et proteste naïvement contre la mort:

Tournez les yeux sur moi, je suis encor le même.
Quoi? Je dis et redis tout haut que je vous aime,
Et vous ne dites point, Psyché, que vous m'aimez!
Est-ce que pour jamais vos beaux yeux sont fermés,
Qu'à jamais la clarté leur vient d'être ravie?
Ô mort! devais-tu prendre un dard si criminel,
Et sans aucun respect pour mon être éternel,
Attenter à ma propre vie?

Quant aux stances de Médée, elles émanent de sa douloureuse et cruelle déception. Depuis la revendication de la Toison par Jason, Médée a été déçue dans son amour. Mais le chef des Argonautes a pu la convaincre (II. 2) qu'il a sollicité la Toison sous la pression de ses amis; sans celà, il n'eût aspiré qu'à sa main. Or, la tendresse qu'il a exprimée à Hypsipile dans la conversation entendue indiscretement par Médée (III. 3) a montré la fausseté des déclarations passionnées qu'il lui a faites. Irritée, bouleversée par cette malencontreuse découverte, la sorcière se retire dans sa grotte et déclame ses maux en stances. Ses rêveries, ses inquiétudes, ses irrésolutions rendent ses deux premières strophes nettement lyriques (1), mais le véritable élan fait défaut à la longue et fade apostrophe qu'elle adresse à sa raison dans le reste de son monologue.

La fameuse déclaration de Psyché découle d'une source toute particulière. C'est la transformation profonde opérée par l'Amour, aussi bien dans l'âme de Psyché que dans sa vie. L'ayant sauvée de la mort affreuse qu'elle attendait, en substituant un palais féerique au désert où elle était exposée, l'Amour a fait entrer aussi la tendresse dans son cœur qui n'a jamais été sensible aux vœux des hommes: c'est pourquoi elle sent tout à coup son âme inondée par un sentiment irrésistible et inconnu et porte précipitamment ses élans exaltés au paroxysme. Sa naïveté, sa grâce juvénile et ses sentiments si sincères et si enthousiastes donnent à sa déclaration un accent très impressionnant. C'est ce qu'on doit observer également dans l'ardente déclaration de l'Amour, incorporée dans cette même scène, déclaration éveillée par sa jalousie, non seulement de la tendresse que Psyché réserve encore à son père et à ses sœurs, mais de toute la nature. A la vérité, si

(1) Voir page 104.

l'Amour se déclare jaloux, c'est sans frénésie et sans aigreur. Sa protestation se présente plutôt comme une déclaration passionnée que comme une plainte amère.

Enfin, deux tirades lyriques de Psyché nous arrêtent : l'une, à la fin de son monologue (v. 1), est suscitée par ses rêveries mélancoliques, l'autre, dans la scène 3 du même acte, est inspirée, cette fois, par l'espoir. Dans la première, rêvant sur le triste sort que Vénus lui inflige, Psyché songe fortuitement à son amant, souhaite seulement de le revoir, se considère très malheureuse si son courroux persiste encore, extrêmement heureuse si son pardon lui est acquis et finit par se persuader qu'il l'aime toujours, la soutient dans ses peines et « prend soin de lui rendre une nouvelle vie chaque fois qu'il lui faut mourir ». Dans la seconde, elle espère que son amant abaissera les yeux sur elle, aura pitié de ses souffrances, mais elle se croit « trop défigurée pour rappeler un tel espoir », à moins qu'un miracle vienne réparer sa beauté.

Dans ces deux tirades, comme ailleurs, Psyché donne une preuve de la sincérité et de la naïveté de son amour.

**

Quant aux strophes chantées par le chœur, elles sont en général dépourvues de lyrisme, d'ailleurs elles sont sans grand intérêt, même pratique, comme l'indique CORNEILLE lui-même (1). Cependant les couplets chantés après la victoire de Persée (III. 3) et au moment de la préparation de son mariage avec Andromède (IV. 6) expri-

(1) « Je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important. » (Argument d'*Andromède*).

ment un sentiment joyeux vivement exalté. Le triomphe de Persée et son hyménée motivent ces deux chants. Le sentiment y est évidemment banal, mais inactif et enthousiaste.

— III —

Profondément objectif, le lyrisme des opéras se distingue de celui des comédies et des tragédies en ce qu'il est peu utile au point de vue dramatique et psychologique. Les stances d'Andromède et les tirades émouvantes de Cassiope occupent les spectateurs jusqu'à l'arrivée du monstre et de Persée qui doit en triompher. Mais ce n'est pas un intérêt dramatique comparable à celui des stances de Rodrigue, ni même à celui des monologues de Cléandre et de Clarimond, par exemple. Elles nous instruisent aussi sur l'état d'âme d'Andromède et de sa mère, mais d'une façon un peu superficielle. Ce ne sont pas les démonstrations à la fois lyriques et psychologiques que nous avons observées dans les comédies et les tragédies de notre poète; ce sont des déclamations sentimentales semblables — ou peu s'en faut — à celles d'Alphée, (1) de Daphnis et de Corine, ou d'Arsacome, d'Adimache et de Masée.

Les deux premières strophes de Médée expriment un sentiment vif et spontané, mais les deux dernières sont trop artificielles pour atteindre le lyrisme, et l'ensemble du monologue ne sert à rien dans l'action. Les tirades de Psyché et de l'Amour sont gracieuses, mais fort naïves; l'harmonie, la suavité et l'enthousiasme ne leur font pas

(1) *Alphée*, pastorale d'Alexandre Hardy.

défaut, mais l'intérêt psychologique proprement dit y est sensiblement réduit, et l'intérêt dramatique y est encore moindre. D'ailleurs, dans ce monde de rêve où se rencontrent l'Amour et Psyché est-il besoin d'observer rigoureusement la logique et la vraisemblance ?

Nous n'avons rien à reprocher à CORNEILLE en tout cela, car dans une tragédie comme *Andromède* ou *La Conquête de la Toison d'Or*, ce sont les jeux des machines et l'aspect féerique du spectacle qui importent. Ni les tirades lyriques, ni les analyses logiques ne trouvent ici nécessairement leur place. CORNEILLE s'en est bien rendu compte comme le prouve la fin de son « Argument » d'*Andromède* : « Souffrez que la beauté de la représentation supplée au manque des beaux vers, que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans *Cinna* et dans *Rodogune*, parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement ou le cœur par la délicatesse des passions. Ce n'est pas que j'en aie fui ou négligé aucunes occasions ; mais il s'en est rencontré si peu que j'aime mieux avouer que cette pièce n'est que pour les yeux ».

— IV —

De toutes les formes lyriques que nous avons rencontrées dans les comédies et dans les tragédies — monologues divisés de plusieurs façons, couplets dont une partie se reproduit comme une sorte de refrain, arrangements harmonieux où des répliques égales ou presque égales s'opposent et stances — il ne subsiste dans les opéras que les dernières. En revanche, les tragédies à machines com-

portent en dehors de leurs stances, des couplets réguliers chantés par le chœur ou par une seule voix, d'autres qui sont, non seulement réguliers, mais comprennent un refrain, et enfin des strophes libres. Evidemment, la présentation de ces dernières dans un tableau n'offre aucun intérêt. Bornons-nous donc à faire figurer les strophes régulières dans le tableau qui suit :

Mesures	Rimes	Genre de la strophe	Références
QUATRAINS			
12-6-8-6	croisées	m	Toison d'Or (III. 5)
8-8-6-10	croisées	m	id. »
10-10-8-6	embrassées	f	Andromède (V. 7)
10-8-12-10	embrassées	f	Prologue de la Toison (Sc. 4)
12-8-6-10	croisées	m	Andromède (III. 3)
12-6-8-10	croisées	m	id. »
QUINTILS			
10-6-10-12-12	ababb	m	Andromède Chant du P.
8-6-10-10-8	abbab	m	Toison d'Or (V. 5)
8-10-10-12-6	ababa	m	Andromède (IV. 6)
SIXAINS			
10-8-12-8-8-8	aabccb	m	Toison d'Or (II. 4)
8-4-8-8-10-10	aabcbc	m	Andromède (I. 3)
8-10-8-8-12-8	abbacc	m	Andromède (III. 3)
8-10-8-10-12-6	ababcc	f	Andromède (I. 3)
HUITAINS			
8-12-12-8-12-8-8-12	abbacded	m	Toison d'Or (I. 6)
8-8-10-8-8-8-6-6	abbacdde	m	Andromède (II. 1)
10-10-8-12-10-10-10-10	ababccdd	m	Andromède (V. 8)
12-10-8-8-10-6-8-8	abbacdde	m	Andromède (II. 2)
DIZAINS			
8-12-12-12-12-12-8-12-12-8	abbaccdede	m	Stances de la Toison (IV. 2)
8-8-12-8-12-8-12-8-8-8	abbacddec	m	Stances d'Andromède

Ajoutons que les strophes du chœur du prologue d'*Andromède*, du chant de Liriope (I. 2), du chœur de l'acte III, scène 3 et de celui de l'acte IV, scène 6, comportent des refrains qui se reproduisent régulièrement.

Dans toutes ces strophes, l'hétérométrie et la dissymétrie rendent les rythmes insaisissables. Le quatrain de plus de deux mesures — surtout si les vers ne sont pas très courts — n'offre déjà plus un rythme perceptible, que dire alors du quintil, du sixain, du huitain sur trois et quatre mesures ? N'oublions pas, cependant, que toutes ces strophes étant chantées, à l'exception des stances, c'est le rythme propre de la musique qui s'impose et non pas celui des vers.

Mais si CORNEILLE pousse jusqu'à l'excès la recherche de la variété des mesures dans ses opéras, il n'en est pas de même pour les rimes. Ici, il continue à pratiquer les combinaisons dont il a usé dans ses comédies et ses tragédies. A part le sixain *ababcc* et les huitains qui ne sont pas fameux, en particulier *ababccdd*, le reste est, pour ainsi dire, sans défaut notable. Certes, le poète ne s'en tient pas toujours aux meilleures rimes, mais il ne hasarde pas, par originalité, des arrangements médiocres.

Dans les discours des dieux qui apparaissent dans les machines au cours d'*Andromède* et de *La Conquête de la Toison d'Or*, dans les prologues de ces deux pièces et dans toute sa part de *Psyché* où il suit Molière, CORNEILLE emploie la « strophe libre ». Il y marie les mesures de 12, 10, 8 pieds et moins fréquemment 6 pieds. Les rimes y sont parfois simplement croisées ou embrassées et même plates, mais elles présentent souvent des complications plus grandes. Aucune règle ne préside à ces arrangements de rimes ou de mesures qui se produisent au gré de la fantaisie du poète. Cependant, on peut remarquer qu'à chaque idée exposée dans les tirades, correspond, souvent, un système complet de rimes.

Voici, par exemple, comment les rimes suivent les idées, dans la partie lyrique du monologue de Psyché (iv.4.) :

Cruel destin ! funeste inquiétude !
Fatale curiosité !
Qu'avez-vous fait, affreuse solitude,
De toute ma félicité ?
J'aimais un dieu, j'en étais adorée,
Mon bonheur redoublait de moment en moment ;
Et je me vois seule éplorée,
Au milieu d'un désert, où pour accablement,
Et confuse et désespérée,
Je sens croître l'amour, qu'and j'ai perdu l'amant.
Le souvenir m'en charme et m'empoisonne,
Sa douceur tyrannise un cœur infortuné
Qu'aux plus cuisants chagrins ma flamme a condamné.
O ciel ! Quand l'Amour m'abandonne,
Pourquoi me laisse-t-il l'amour qu'il m'a donné ?
Source de tous les biens, inépuisable et pure,
Maître des hommes et des dieux,
Cher auteur des maux que j'endure,
Etes-vous pour jamais disparu de mes yeux ?
Je vous en ai banni moi-même.
Dans un excès d'amour, dans un bonheur extrême,
D'un indigne soupçon mon cœur s'est alarmé.
Cœur ingrat, tu n'avais qu'un feu mal allumé ;
Et l'on ne peut vouloir, du moment que l'on aime,
Que ce que veut l'objet aimé.

Voyons maintenant si, dans toutes ces formes lyriques, CORNEILLE cherche à établir un certain rapport entre les idées, les sentiments et les rythmes, ou s'il obéit simplement à sa fantaisie et à l'esprit de son temps.

Pour ce qui est de la strophe libre, il semble que CORNEILLE est le premier à l'introduire au théâtre, mais cet emploi ne décèle aucune intention d'établir une correspondance entre le fond et la forme. Si nous en croyons l'Argument d'*Andromède*, CORNEILLE n'utilise la strophe libre que parce qu'elle s'approche du discours ordinaire, beaucoup plus que les stances régulières. La reproduction exacte des mêmes rimes et des mêmes mesures dans celles-ci les éloigne de la conversation courante : or, cela blesse, en quelque sorte, l'imagination de CORNEILLE qui

considère que les discours des acteurs doivent être, autant que possible, le reflet fidèle de la vie. C'est pourquoi il essaie de remplacer les stances régulières par la strophe libre qui lui apparaît comme beaucoup plus vraisemblable. D'ailleurs, l'emploi de cette strophe libre dans les discours pratiques des dieux et dans tout l'ensemble de *Psyché* prouve que les passages lyriques de *Psyché* et de l'Amour ne sont écrits en strophes libres que par hasard.

Les couplets chantés par le chœur ou par une seule voix sont encore moins liés au fond, car les idées qu'ils exposent sont le plus souvent pratiques, c'est-à-dire que les formes lyriques y sont peu nécessaires. Seuls les chœurs de la scène 3 de l'acte III et de la scène 6 de l'acte IV d'*Andromède* font exception; la répétition entraînante des refrains, correspond bien aux sentiments joyeux et enthousiastes chantés par le chœur :

Vivez, vivez, heureux amants,
Dans les douceurs que l'amour vous inspire;
Vivez heureux et vivez si longtemps,
Qu'au bout d'un siècle entier on puisse encore vous dire
Vivez, heureux amants.

Que les plaisirs les plus charmants
Fassent les jours d'une si belle vie;
Qu'ils soient sans tache, et que tous leurs moments
Fassent redire même à la voix de l'Envie :
Vivez, heureux amants.

Que les peuples les plus puissants,
Dans nos souhaits à pleins vœux nous secondent!
Qu'aux dieux pour vous ils prodiguent l'encens,
Et des bouts de la terre à l'envi nous répondent :
Vivez, heureux amants.

(*Andromède* IV. 6).

Quant aux stances d'*Andromède* et à celles de *Médée*, elles conviennent aussi, dans une certaine mesure, à l'expression de leur état d'âme. Sans doute, le rythme est peu saisissable dans ces dizains hétérométrique fort compliqués, mais la gravité de la strophe longue et ample,

comme nombre de vers et comme nombre de pieds dans chaque vers, correspond à celle de la situation désastreuse d'Andromède. De même, la complication des rythmes et la diversité des mesures s'accordent aussi bien avec les irrésolutions de Médée, ses hésitations et son état d'esprit si profondément troublé.

Tranquille et vaste solitude,
Qu'à votre calme heureux j'ose en vain recourir !
Et que la rêverie est mal propre à guérir
D'une peine qui plaît la flatteuse habitude !
J'en viens soupirer seule au pied de vos rochers ;
Et j'y porte avec moi dans mes vœux les plus chers
Mes ennemis les plus à craindre :
Plus je crois les dompter, plus je leur obéis ;
Ma flamme s'en redouble, et plus je veux l'éteindre,
Plus moi-même je m'y trahis.

C'est en vain que tout alarmée
J'envisage à quels maux s'expose un inconstant.
L'amour tremble à regret dans mon esprit flottant ;
Et timide à l'aimer, je meurs d'en être aimée.
Ainsi j'adore et crains son manquement de foi ;
Je m'offre et me refuse à ce que je prévoi :
Son change me plaît et m'étonne.
Dans l'espoir le plus doux j'ai tout à soupçonner ;
Et, bien que tout mon cœur obstinément se donne,
Ma raison n'ose me donner.

Il est évident que les stances de Médée rappellent celles de l'Infante, non seulement par la longueur et la complication de la strophe, mais aussi par la contradiction des sentiments qui s'opposent, s'entrechoquent et déchirent l'âme de l'héroïne.

CONCLUSION

Dans ses tragédies à machines, c'est-à-dire dans ses opéras, CORNEILLE emploie abondamment le lyrisme parce que les lois du genre l'exigent. Il est indispensable de souligner que le lyrisme des opéras diffère considérablement de celui des comédies et des tragédies. Dans ces dernières, le lyrisme tient une place secondaire ; je ne dis pas que les stances de Rodrigue ou celles de Polyeucte, par exemple, peuvent être supprimées sans que la tragédie subisse une perte appréciable, mais je veux dire que l'intérêt essentiel de la pièce réside dans l'action, alors que le lyrisme sous ses divers aspects, s'empare de l'intérêt capital dans un opéra. Ici, il s'agit de chanter et de divertir, là d'étudier, d'analyser et d'instruire. Par conséquent, on peut noter, sans blâmer CORNEILLE, que le lyrisme de ses opéras est presque complètement inutile au point de vue dramatique et psychologique. Son charme demeure principalement dans sa naïveté et dans sa grâce. Quant à ses formes multiples et diverses, elles sont toutes hétérométriques et dissymétriques, c'est-à-dire que leur rythme est trop compliqué pour être saisissable. Ce qui justifie cette médiocrité du fond et cette complication des formes, c'est la mise en harmonie de l'ouvrage avec le goût des contemporains. Ceux-ci demandent à l'opéra un spectacle pompeux et des strophes conformes aux tendances lyriques de l'époque.

CHAPITRE VI

Corneille renonce au lyrisme

Raisons de ce renoncement :

- I. — *Dans les comédies.*
- II. — *Dans les tragédies.*

Nous avons fait observer au cours du chapitre IV que le lyrisme diminue sensiblement dans le théâtre de CORNEILLE à partir de *La Mort de Pompée* parce qu'il devient incompatible avec les nouvelles conceptions dramatiques de l'auteur. Notons maintenant qu'il disparaît, ou à peu près, depuis *Nicomède* (1651). Mais avant qu'il soit éliminé, ou du moins très restreint, dans les tragédies à partir de cette date, il était complètement supprimé dans les comédies depuis *le Menteur* (1643-44). Aucune exaltation sentimentale, ni dans cette pièce, ni dans sa *Suite* (1). Quelles sont les raisons de cette suppression ?

(1) Il existe dans *La Suite du Menteur* (III,2) quelques strophes (dizains d'octosyllabes en ababcedede) tout à fait bouffonnes.

Les motifs qui excluent les déclamations des tragédies existent-ils dans les comédies ?

— I —

En réalité, les raisons de cette exclusion sont différentes. Dans les comédies, l'évolution du genre, dont le rire devient le but essentiel depuis le *Menteur*, exclut méthodiquement le lyrisme. Celui-ci trouve facilement place dans *Mélite* et les comédies qui la suivent, car le sujet n'étant ni bouffon, ni grotesque, les intrigues, bien qu'amusantes et spirituelles, peuvent donner lieu aux exclamations douloureuses et passives. L'ingéniosité qu'Eraste déploie dans l'invention des fausses lettres adressées à Philandre et l'enthousiasme de ce dernier qui se croit naïvement adoré de Mélite, provoquent le sourire, mais n'entravent nullement les exaltations déchirantes de Tircis, au contraire, ils les suscitent. La timidité de Philiste nous amuse, mais nous ne pouvons pas douter de la sincérité des sentiments qu'il exprime dans ses stances, ni du désespoir qu'il manifeste dans son monologue (*La Veuve* iv. 1). Les manœuvres d'Aronte auprès de son maître Lysandre pour lui faire aimer Hippolyte nous distraient, mais l'amour de Lysandre pour Célidée est parfaitement sérieux et nous pouvons nous associer à ses douleurs lorsqu'ils se trouve repoussé brutalement par sa maîtresse ou qu'il la voit causer familièrement avec Dorimant. L'enlèvement de Phylis à la place d'Angélique nous divertit, mais la sincérité et la faiblesse de celle-ci excitent notre pitié. Il s'en suit que le lyrisme s'accorde parfaitement avec le sujet dans une comédie telle que *La Veuve* ou *La Place Royale*, alors que rien ne l'autorise dans une comédie comme *Le Menteur* et sa *Suite* où le rire doit éclater. Certes, les sur-

prises désagréables et les difficultés qui semblent insurmontables y surgissent à chaque instant devant le héros, mais il y trouve matière à déployer l'ingéniosité de son esprit d'à-propos et à construire des fables bouffonnes, non pas à se lamenter en monologues désespérés ou en stances plaintives. A vrai dire, l'œuvre comique de CORNEILLE commence à faire rire depuis l'*Illusion* où il y a si peu de lyrisme, et atteint sa perfection dans *Le Menteur* où le lyrisme devient incompatible avec l'intention exclusive d'exciter le rire. Les vantardises de Dorante, sa renommée militaire, ses collations et ses concerts, sa passion subite qui éclate indifféremment pour Clarice ou pour Lucrèce et son mariage imaginaire n'ont pour but que de divertir les spectateurs. Une telle atmosphère n'est certainement pas favorable à l'explosion du lyrisme. Ce n'est plus la comédie de mœurs, capable de parler sérieusement de l'amour, telle que *La Galerie du Palais* ou *La Suivante*. Ce n'est pas encore la comédie de caractères telle que la conçoit Molière, mais c'en est déjà plus qu'une ébauche.

— II —

Dans la tragédie, c'est la prédominance de l'action qui exclut les rêveries et les exaltations passives ou les réduit au minimum. Comme nous l'avons déjà noté, CORNEILLE s'éloigne de plus en plus du théâtre de 1630. La pastorale et la tragi-comédie perdent progressivement leur influence sur son œuvre. La restriction du lyrisme depuis *La Mort de Pompée*, puis sa quasi suppression depuis *Nicomède* prouvent qu'une nouvelle conception du théâtre se forme lentement dans son esprit : c'est sa conviction que tout doit concourir à l'action ou lui être subordonné. Et,

en effet, la tragédie cornélienne, à partir de *Nicomède*, n'est qu'un véritable champ d'action où le héros travaille inlassablement à son destin : les déclamations et les lamentations inactives en sont systématiquement éliminées.

Le caractère du personnage, où réside le ressort puissant de l'action, s'est considérablement modifié. La fermeté en exclut toute défaillance momentanée, car ce sont évidemment les hésitations, les irrésolutions et la contradiction passagère des idées et des sentiments qui donnent principalement lieu à des lamentations passives dans le théâtre. Or, depuis *Nicomède*, le héros cornélien n'hésite plus, ne délibère plus, ne se lamente plus ; sa destinée est évidente, son devoir conçu dès le début, sa résolution prise, il n'a plus qu'à se charger de la réalisation de sa part dans l'intrigue. Il n'y a plus dans le théâtre de CORNEILLE d'irrésolutions comme celles de Cléandre, de surprises comme celles d'Angélique, de délibérations fiévreuses comme celles de Rodrigue, de rêveries passionnées comme celles de l'Infante, ni de faiblesses dangereuses comme celles de Sévère ; mais il y a des dispositions à agir, antérieures aux difficultés survenues, des résolutions inébranlables et des volontés éclairées et inflexibles, capables de les mettre en pratique.

Nicomède et Laodice sont résolus à vivre l'un pour l'autre dès le début du drame : rien ne peut modifier leur attitude, troubler leur esprit et leur arracher des soupirs ou des larmes. Consciente de son devoir et fidèle à son époux, Rodelinde repousse sans hésitation l'amour de Grimoald : aucune supplication, aucune menace n'influe sur sa décision. Son rôle vis-à-vis de Grimoald se borne, dans toute la pièce, à affirmer sa résolution de rester fidèle au souvenir de Pertharite et insensible aux avances de Grimoald. De telles situations ne concourent évidemment pas au développement du lyrisme.

A la vérité, certains passages lyriques subsistent dans les dernières pièces de CORNEILLE. Lorsque l'espoir de se réconcilier avec Pompée, puis la déception se succèdent dans l'âme d'Aristie (*Sertorius* III. 2), le lyrisme s'empare de son discours. Une sorte de refrain même se reproduit au cours de son couplet :

Sortez de mon esprit, ressentiments jaloux :
Noirs enfants du dépit, ennemis de ma gloire,
Tristes ressentiments, je ne veux plus vous croire.
Quoi qu'on m'ait fait d'outrage, il ne m'en souvient plus.
Plus de nouvel hymen, plus de Sertorius;
Je suis au grand Pompée; et puisqu'il m'aime encore,
Puisqu'il me rend son cœur, de nouveau je l'adore.
Plus de Sertorius. Hélas! quoi que je die,
Vous ne me dites point, seigneur: Plus d'Emilie.
Rentrez dans mon esprit, jaloux ressentiments,
Fiers enfants de l'honneur, nobles emportements;
C'est vous que je veux croire; et Pompée infidèle
Ne saurait plus souffrir que ma haine chancelle;
Il l'affermir pour moi. Venez Sertorius.
Il me rend toute à vous par ce muet refus.

Au moment où Attila se résout à épouser Honorie pour des raisons d'Etat (III. 1), son amour pour Ildione éclate en une ardente glorification de la beauté féminine. La confiance que Pulchérie fait à Justine (III. 2) jette l'Impératrice dans une exaltation sentimentale brève mais véhémente; et enfin le désespoir effréné d'Eurydice lui fait chanter un hymne de passion profondément romantique :

Vivez, seigneur, vivez, afin que je languisse,
Qu'à vos feux ma langueur rende longtemps justice
Le trépas à vos yeux me semblerait trop doux,
Et je n'ai pas encore assez souffert pour vous.
Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume,
Qu'il me fasse à longs traits goûter son amerlume;
Je veux, sans que la mort ose me secourir,
Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir. (1)

(*Suréna* I. 3).

(1). Les stances de Dirce (*Edipe* III. 1) (dizains hétérométriques masculins: 8-8-8-8-8-8-12-8-8 abba ccdede) sont tou-

Mais ce ne sont que de rares survivances de l'emploi du lyrisme dans l'œuvre dramatique du poète, antérieure à *Nicomède*.

En fait, le lyrisme n'est plus à l'honneur dans le théâtre de CORNEILLE: l'intention d'exciter le rire l'exclut des comédies depuis le *Menteur* et la prédominance de l'action le réduit au minimum dans les tragédies depuis *Nicomède*.

les spirituelles: aucun élan ne s'y manifeste. L'héroïne demande à son « impitoyable soif de gloire » de s'apaiser un moment afin qu'elle « donne un soupir à l'amour », tout en assurant son honneur qu'il ne sera jamais vaincu. Cela ne peut être une expression spontanée de l'âme. Quant à la lettre du frère d'Aristie, (*Sertorius* v. 2) Quatrains masculins d'alexandrins à rimes croisées) loin d'être lyrique, elle présente un certain prosaïsme. Et enfin *Agélisas* est entièrement écrite en vers libres, mais la pièce est totalement dépourvue de lyrisme.

CHAPITRE VII

L'Amour pour la Du Parc

- I. — *Les pièces qui lui sont dédiées.*
- II. — *Leur originalité.*
- III. — *Reflet de cet amour dans quelques tragédies.*
- IV. — *L'expression: le style, ses caractères. La métrique.*
- V. — *Conclusion.*

Les conceptions cornéliennes, au sujet de l'amour, exposées dans l'*Epître à M. D. L. T.*, répétées par la bouche d'Alidor et défendues dans la lettre dédicace de *la Place Royale*, influent beaucoup sur la vie intime du poète. Sensible à la beauté féminine, comme l'indiquent ses pièces galantes, il ne se hasarde pas à aimer follement. La passion est soumise, chez lui, à la raison et à sa dignité d'homme pondéré, grave, sérieux et laborieux. Il se conforme à sa doctrine dramatique relativement à la restriction de l'empire de l'amour. Cependant à l'âge de cinquante-deux ans, il ressentit l'atteinte du « démon de midi ». Vers les fêtes de Pâques de 1658, la troupe de

Molière vint s'établir à Rouen. Parmi les comédiens se trouvait une jeune et très belle actrice, femme de l'acteur Du Parc, dite « Marquise ». Un cortège d'admirateurs, parmi lesquels étaient Molière et Thomas Corneille, entourait la jeune comédienne. Le grand CORNEILLE, qui se tenait éloigné du théâtre depuis l'échec de *Pertharite* (1652), ne reste pas insensible au charme de la belle actrice ; il éprouva pour elle une réelle affection et lui dédia plusieurs pièces galantes, spirituelles et sentimentales. Ce rajeunissement dans la vie et dans le génie du poète, ajoute une page gracieuse et originale à son œuvre lyrique.

— I —

Les pièces reconnues comme écrites pour Mademoiselle Du Parc, sont (*Poésies diverses*, tome X, ed. Marty-Laveaux).

XLVI. — *Sonnet perdu au jeu* (1).

XLVII. — *Sur le départ de Mme la Marquise de B. A. T.*

LI. — *Pour une dame qui représentait la Nuit en la comédie d'Endymion.*

LVI. — *Sonnet.*

LVIII. — *Stances.*

LXXIV. — *Air de Monsieur Blondel.*

Nous croyons pouvoir joindre à cette liste les pièces LIX et LX parce qu'elles comportent le nom d'Iris que CORNEILLE semble avoir donné exclusivement à la jeune actrice. Toutes les autres pièces reconnues comme inspirées par elle contiennent le nom de Marquise ou

(1) On trouve à la page 482 du tome x de l'édition Marty-Laveaux, la note suivante : « La personne qui a gagné ce sonnet, et qui y est désignée sous le nom d'Iris, paraît être la Du Parc ».

d'Iris ; d'ailleurs c'est sur la présence du nom Iris dans le madrigal LXXIV que Marty-Laveaux s'appuie pour supposer qu'il est adressé à la Du Parc. D'autre part, on trouve dans la chanson LX les mêmes considérations sur l'âge qui existent dans les célèbres stances LVIII et dans les vers 47-50 du poème « sur le départ de Mme la Marquise ». Nous ajoutons aussi à cette liste le sonnet LVII — que nous reproduisons plus loin — pour les raisons que voici : les deux premiers vers de ce sonnet traitent le même thème que les vers 63-64 de l'élégie « sur le départ de Mme la Marquise », (1) le deuxième quatrain fait allusion à la rivalité dont le poète parle dans les vers 81-82 (2) de la même pièce ; la fin du deuxième quatrain et les deux tercets réclament la « mutuelle tendresse » que revendiquent les pièces LVIII et LXXIV (3).

— II —

Nous avons fait remarquer dans le chapitre I que les pièces amoureuses des *Mélanges Poétiques* ne chantent que de fades galanteries consacrées par la mode, mentionnons à présent que les poèmes dédiés à la Du Parc expriment exclusivement les sentiments personnels de l'auteur. Leur originalité se révèle dans chaque page. Plus de compliments artificiels, plus de propos factices, plus d'exclamations exagérées et inutiles. Ce sont les sentiments sincères et les souffrances réelles qui transparaissent dans cette œuvre.

(1) Voir page 117.

(2) ... Qu'en faveur d'un rival, vous allez me trahir :
J'en ai, vous le savez, que je ne puis haïr.

(3) Voir pages 116-117.

A vrai dire, le *Sonnet perdu au jeu*, le *Madrigal pour une dame qui représentait la Nuit en la comédie d'Endymion* et la *Chanson LX* présentent une galanterie spirituelle et sincère, mais sans ardeur. Dans ces pièces, le poète exprime sa sympathie, son admiration, sa crainte d'être conquis, il plaisante sur son âge et ne revendique rien, ce qui indique peut-être que l'aventure était encore à son début.

Mais tous les autres poèmes laissent entrevoir un sentiment très vif. Ici, sans atteindre le degré de la passion, la galanterie se transforme en une véritable tendresse et la sympathie prend l'allure d'une profonde affection. Bref la petite aventure devient assez sérieuse pour que le poète demande la réciprocité de l'amour à la jeune comédienne, malgré tous les obstacles en présence. Le sonnet LVII, les stances LVIII et le madrigal LXXIV sont catégoriques à ce sujet :

D'un accueil si flatteur, et qui veut que j'espère,
Vous payez ma visite alors que je vous voi,
Que souvent à l'erreur j'abandonne ma foi,
Et crois seul avoir droit d'aspirer à vous plaire.

Mais si j'y trouve alors de quoi me satisfaire,
Ces charmes attirants, ces doux je ne sais quoi,
Sont des biens pour tout autre aussi bien que pour moi
Et c'est dont un beau feu ne se contente guère.

D'une ardeur réciproque il veut d'autres témoins,
Un mutuel échange et de vœux et de soins,
Un transport de tendresse à nul autre semblable.

C'est là ce qui remplit un cœur fort amoureux :
Le mien le sent pour vous ; le vôtre en est capable.
Hélas ! si vous vouliez, que je serais heureux !

(LVII.)

.....Pensez-y, belle Marquise :
Quoiqu'un grison fasse effroi,
Il vaut bien qu'on le courtise,
Quand il est fait comme moi.

(LVIII)

Mes soupirs vous ont dit plus de cent fois le jour
Que je mourais pour vous d'amour.
Que me sert, belle Iris de parler davantage ?
S'ils vous ont dit mon mal, pouvez-vous l'ignorer ?
Hélas ! si vous vouliez un moment soupirer,
Que j'entendrais bien ce langage !

(LXXIV)

Dans l'élégie sur le départ de *Mme la Marquise*, CORNEILLE affirme qu'il ne prétend pas « cœur pour cœur », mais les vers que nous venons de citer s'opposent nettement à cette déclaration. D'autre part, on a le droit de se demander quel est son désir, s'il n'a pas cette ambition, puisque le bon accueil et l'aimable entretien lui sont assurés de la part de la charmante comédienne.

Aussi, je le vois trop, vous aimez à me plaire,
Vous vous rendez pour moi facile à satisfaire.

(XLVII)

En réalité, la raison du poète l'empêche de demander, alors qu'il est au seuil de la vieillesse, une mutuelle tendresse à une jeune femme environnée d'admirateurs, mais ses sentiments l'amènent à la revendiquer. Bien loin d'ignorer l'inconvénient créé par son âge, il compte sur sa célébrité pour fléchir la belle actrice, car elle aime la gloire, et CORNEILLE peut, mieux que quiconque, la lui assurer :

Je connais mes défauts; mais après tout, je pense
Etre pour vous encore un captif d'importance;
Car vous aimez la gloire, et vous savez qu'un roi
Ne vous en peut jamais assurer tant que moi.
Il est plus en ma main qu'en celle d'un monarque
De vous faire égaler l'amante de Pétrarque,
Et mieux que tous les rois je puis faire douter
De sa Laure ou de vous qui le doit emporter.

(XLVII)

Or, l'attrait de la jeunesse est plus fort que celui de la gloire, et la comédienne se borne à respecter, le grand poète, à estimer son talent et à l'admirer, sans faire le main-

- dre effort pour l'aimer. Constatant l'inutilité de ses vœux et la stérilité de ses protestations, CORNELILE se décide à se retirer. Mais le passage suivant, extrait du poème XLVII, montre que sa tentative a complètement échoué.

En vain de tout mon cœur la triste prévoyance
A voulu faire essai des maux de votre absence :
Quand j'ai cru le soustraire à des yeux si charmants,
Je l'ai livré moi-même à de nouveaux tourments.
Il a fait quelques jours le mutin et le brave,
Mais il revient à vous, et revient plus esclave,
Et reporte à vos pieds le tyrannique effet
De ce tourment nouveau que lui-même il s'est fait.
Vengez-vous du rebelle, et faites-vous justice ;
Vous devez un mépris du moins à son caprice :
Avoir un si long temps des sentiments si vains,
C'est assez mériter l'honneur de vos dédains.

Mais en présence de tous ces revirements, la Du Parc ne modifie nullement son attitude. Sans dépasser les limites de la courtoisie, elle continue à traiter le poète très complaisamment, l'invite même au moment de son départ pour lui faire ses adieux, ce qui suscite à nouveau ses tourments et lui inspire l'élégie *sur le départ de Mme la Marquise*, élégie qui est peut-être la meilleure de ses pièces sentimentales qui nous sont parvenues.

— III —

L'influence de la Du Parc sur CORNEILLE dépasse les pièces galantes des *Poésies diverses* et se fait sentir dans quelques-unes de ses dernières tragédies.

La déclaration que Sertorius fait à Viriate (iv. 2) révèle nettement le type du vieillard amoureux qui aime et se garde délibérément de tomber dans le ridicule :

J'ai cru honteux d'aimer quand on n'est plus aimable,
J'ai voulu m'en défendre à voir mes cheveux gris,
Et me suis répondu longtemps de vos mépris.

La confiance que Martian fait à sa fille (*Pulchérie* II. 1) est encore plus expressive à cet égard :

L'amour en mes pareils n'est jamais excusable;
Pour peu qu'on s'examine, on s'en tient méprisable,
On s'en hait; et ce mal qu'on n'ose découvrir,
Fait encor plus de peine à cacher qu'à souffrir: (1)

Si CORNEILLE n'a pas obtenu de la belle actrice la faveur qu'il espérait, il a su, du moins, utiliser habilement son aventure, enrichissant de pièces charmantes son œuvre lyrique et peignant de nuances véritables les caractères de vieillards amoureux qu'il introduit dans ses dernières tragédies.

— IV —

La langue des poèmes dédiés à la Du Parc est fort différente de celle des pièces amoureuses des *Mélanges Poétiques*. Le vocabulaire précieux qui abonde dans les vers de jeunesse, ne se retrouve que rarement dans ceux de l'âge mûr : à peine rencontre-t-on quelques métaphores d'origine précieuse, éparpillées ça et là. En principe, la simplicité y règne. Il ne s'agit plus pour le poète de remplir ses vers par des mots qui plaisent aux esprits raffinés du temps, mais de donner aux angoisses qui le tourmentent l'expression la plus naturelle et la plus claire.

Quant au style, il est tour à tour spirituel, léger, mélancolique et émouvant. L'ayant dépouillé presque de tout

(1) Fontenelle a remarqué le premier que CORNEILLE, en écrivant *Pulchérie*, « s'est dépeint lui-même avec bien de la force dans Martian qui est un vieillard amoureux ».

ornement, la sincérité des sentiments l'a rendu remarquablement pur, sobre et ferme. La concision et la précision sont parmi ses attributs les plus reconnaissables.

Le ton spirituel n'existe évidemment que dans les pièces purement galantes, telles que le *Sonnet perdu au jeu* et la *Chanson LX*. La « chère défaite » devant la « belle Iris », l'attitude d'un « galant de cinquante ans » amusent le poète et laissent transparaître sa bonne humeur dans ses vers :

Vos beaux yeux sur ma franchise
N'adressent pas bien leurs coups :
Tête chauve et barbe grise
Ne sont pas viande pour vous.
Quand j'aurais l'heur de vous plaire,
Ce serait perdre du temps :
Iris, que pourriez-vous faire
D'un galant de cinquante ans ?

Ce qui vous rend adorable
N'est propre qu'à m'alarmer.
Je vous trouve trop aimable,
Et crains de vous trop aimer :
Mon cœur à prendre est facile ;
Mes vœux sont des plus constants ;
Mais c'est un meuble inutile
Qu'un galant de cinquante ans.

Si l'armure n'est complète,
Si tout ne va comme il faut,
Il vaut mieux faire retraite
Que d'entreprendre un assaut :
L'amour ne rend point la place
À de mauvais combattants,
Et rit de la vaine audace
Des galants de cinquante ans.

(Chanson LX)

Mais dès que l'auteur se met à chanter ses sentiments, sa poésie se distingue par un accent mélancolique, parfois fort émouvant. Cet accent se retrouve dans la plupart des pièces, en particulier dans le poème *Sur le départ de*

Madame la Marquise où CORNEILLE dévoile amèrement toutes les souffrances qu'il ressent de cette triste et malencontreuse aventure.

Les images sont peu fréquentes dans cette œuvre. Leur rôle consiste, non pas à peindre, mais à renforcer l'expression, à la rendre moins abstraite et plus explicite. Elles ressemblent en cela à celles que CORNEILLE emploie le plus souvent :

Semer les doux périls qui naissent de vos yeux...
Vous rattachez mes fers quand la saison vous chasse...

En général, l'expression est exacte et concise. Le verbiage, les exclamations et les apostrophes chères à la littérature de Louis XIII, sont systématiquement écartés. Les vers sont, pour ainsi dire, mesurés sur les idées et les sentiments.



Comme toutes les formes que nous avons rencontrées dans le lyrisme de CORNEILLE, celles des pièces dédiées à la Du Parc ne présentent aucune tendance nouvelle (1). Ici, CORNEILLE utilise le quatrain, le huitain, l'alexandrin à rimes plates, les vers variés et le sonnet sous plusieurs formes.

Le quatrain est employé dans les *stances* LVIII, il est en heptasyllabes à rimes croisées, tombant toujours sur une rime masculine.

Le huitain est utilisé dans la *chanson* LX qu'on a lue plus haut. Le vers y est aussi de sept pieds, sur les rimes : ababcbcd. Le dernier vers constitue un refrain tombant sur une rime masculine.

(1) Les strophes régulières employées dans ces pièces sont trop peu nombreuses pour constituer un tableau.

L'élégie XLVII est écrite en alexandrins à rimes plates. Les poèmes LI et LXXIV sont en vers irréguliers, forme habituelle des madrigaux : ils unissent les vers de 8 pieds aux vers de 12 et tombent tous deux sur une rime féminine..

La forme est la suivante :

Dans le n° LI — 12-8-8-12-12-12-12-12 sur les rimes *abbacded*.

Dans le n° LXXIV — 12-8-12-12-12-8 sur les rimes *aabccb*.

Les autres pièces sont des sonnets. Voici les arrangements de rimes et de mesures de chacun d'eux. Le sonnet LVII est écrit entièrement en alexandrins ; les rimes sont les suivantes : *abba. abba. ccd. ede*. Les trois premières strophes sont masculines et la dernière féminine.

Les autres sonnets offrent un mélange d'alexandrins et d'octosyllabes.

Dans les sonnets XLVI et LIX, le dernier vers seul est octosyllabique. L'arrangement des rimes et le sexe des strophes sont les suivants, pour le sonnet XLVI : *abab^f babam. ccde^f. de^f. (1)*..

Quant au sonnet LIX, il est écrit exactement sur les mêmes rimes que le sonnet LVII. Enfin le sonnet LVI offre une variété plus grande dans l'emploi des mesures ainsi combinées : 12-12-8-8-, 12-12-8-8, 12-12-12, 12-8-8, sur les rimes : *abba. abba. ccd. eed*. Toutes les strophes sont féminines.

(1) La typographie indique ainsi trois quatrains et un distique.

Evidemment, rien de particulier et d'original dans les formes que nous venons d'étudier. Néanmoins, on peut observer que la gravité de l'alexandrin à rimes plates, dans l'élégie XLVII s'accorde nettement avec les sentiments mélancoliques du poète ; de même, le huitain d'heptasyllabes terminé par un léger refrain dans la chanson LX, convient sensiblement au ton cavalier du texte. Enfin, le quatrain d'heptasyllabes à rimes croisées dans les stances LVIII s'harmonise heureusement avec la légèreté du sujet :

Marquise, si mon visage
A quelques traits un peu vieux,
Souvenez-vous qu'à mon âge
Vous ne vaudrez guère mieux.

Le temps aux plus belles choses
Se plaît à faire un affront,
Et saura faner vos roses
Comme il a ridé mon front.

Le même cours des planètes
Règle nos jours et nos nuits :
On m'a vu ce que vous êtes ;
Vous serez ce que je suis.

— V —

CONCLUSION

Les pièces dédiées à la Du Parc constituent une œuvre vraiment susceptible d'exciter notre curiosité. Contrairement à l'imitation servile que nous avons observée dans les premiers vers lyriques de l'auteur, ici sa personnalité se découvre partout. Dans les pièces galantes qui font partie de cette œuvre, c'est sa verve, sa bonne humeur et son

propre esprit qui s'épanouissent ; dans les poèmes sentimentaux, ce sont ses souffrances et ses vœux les plus sincères et les plus spontanés qui se reflètent et se traduisent. Aucun artifice, aucune reproduction de thèmes, au moins intentionnelle. Amoureux et sans espoir, le poète peint fidèlement ses sentiments dans ses vers. Le style de l'ensemble a aussi son caractère subjectif. Sa simplicité, sa sobriété et sa pureté rappellent constamment la sincérité de l'auteur. Quant à la métrique, tout en signalant l'heureuse harmonie qui existe en plusieurs pièces, entre les combinaisons rythmiques et les sujets, on ne remarque rien d'original. A cet égard, CORNEILLE suit, le plus souvent, les tendances de ses contemporains. L'intérêt de ses dernières pièces amoureuses réside dans l'originalité des thèmes et dans la simplicité touchante du style, non pas dans des innovations de rythmes. Ce n'est pas l'habileté du versificateur qui fait leur valeur, mais l'inspiration intime du poète.

CHAPITRE VIII

Le lyrisme religieux

- I. — *Les raisons pour lesquelles CORNEILLE a entrepris ses traductions.*
- II. — *La nature de son lyrisme.*
- III. — *Les formes qu'il a employées.*
- IV. — *Son rôle dans l'histoire du lyrisme religieux français.*
- V. — *Conclusion.*

Tandis que CORNEILLE compose des pièces galantes et amoureuses pour une jolie femme, une tâche singulièrement opposée tient une large place dans son esprit : la traduction de textes religieux. Sa sensibilité d'homme et sa croyance de chrétien se disputent alors son talent, mais la foi finit par triompher. Bientôt CORNEILLE cessera d'écrire des vers galants, mais il continuera, durant vingt ans, sa pieuse tâche.

La première en date et la plus importante de toutes ses traductions est celle de *l'Imitation de Jésus-Christ*,

dont il publia des fragments en 1651, 1652, 1653, 1654 et l'œuvre intégrale seulement en 1656. Il ne cessa d'ailleurs de retoucher sa traduction, et ce n'est qu'en 1670 qu'il lui donna sa forme définitive. Entre temps, le poète fit paraître, en 1665, les *Louanges de la Sainte-Vierge*. Enfin, en 1670, il publia un volume contenant le texte latin et la traduction en vers et en prose de l'*Office de la Sainte-Vierge*, des *Sept Psaumes pénitentiaux*, des *Vêpres* et *Complies du dimanche*, des extraits de sa version de l'*Imitation* et des *Hymnes du Bréviaire Romain*. Ce volume contient en tout cinquante psaumes, c'est-à-dire un tiers du psautier.

— I —

On a beaucoup écrit sur les raisons qui ont amené CORNEILLE à entreprendre sa traduction de l'*Imitation*. Une affirmation erronée de Fontenelle attribue le zèle pieux du poète à son échec au théâtre: « Après *Pertharite*, écrit-il, Monsieur CORNEILLE, rebuté du théâtre, entreprit la traduction en vers de l'*Imitation de Jésus-Christ* ». Cela n'est pas exact, car la première représentation de *Pertharite* ne peut pas être reculée au-delà du Carnaval de 1652, alors que l'Achevé d'imprimer de la première édition des vingt premiers chapitres de l'*Imitation* est du 15 novembre 1651. Cependant, on peut penser que l'échec de *Pertharite* et le succès de sa traduction de l'*Imitation*, engagèrent l'auteur à abandonner le théâtre et à continuer sa pieuse tâche pendant sa retraite.

On a voulu voir aussi dans la traduction de ce livre par CORNEILLE, l'exécution d'une pénitence que son confesseur lui aurait imposée pour avoir écrit une certaine pièce de « vers lubriques ». Mais il a été abondamment démontré

que *L'occasion perdue recouverte* — titre du poème en question, — n'est pas de CORNEILLE. (1)

Les vrais motifs qui lui firent entreprendre et conduire jusqu'à sa fin une si longue tâche sont exposés dans l'épître par laquelle le poète dédie son ouvrage au Pape Alexandre VII et d'où nous extrayons le passage qui va suivre. Après avoir déclaré au Pape combien il avait été affecté par la pensée de la mort répandue dans ses poésies latines, CORNEILLE continue en ces termes : « Elles me plongèrent dans une réflexion sérieuse qu'il fallait comparaître devant Dieu et lui rendre compte du talent dont il m'avait favorisé. Je considérai ensuite que ce n'était pas assez de l'avoir si heureusement réduit à purger notre théâtre des ordures que les premiers siècles y avaient comme incorporées, et des licences que les derniers y avaient souffertes; qu'il ne me devait pas suffire d'y avoir fait régner en leur place les vertus morales et politiques et quelques-unes même des chrétiennes; qu'il fallait porter ma reconnaissance plus loin, et appliquer toute l'ardeur du génie à quelque nouvel essai de ses forces qui n'eût point d'autre but que le service de ce grand maître et l'utilité du prochain. C'est ce qui m'a fait choisir la traduction de cette sainte morale, qui, par la simplicité de son style, ferme la porte aux plus beaux ornements de la poésie, et bien loin d'augmenter ma réputation, semble sacrifier à la gloire du souverain auteur tout ce que j'en ai pu acquérir en ce genre d'écrire. » On voit que, loin d'exécuter une pénitence, CORNEILLE se glorifie des heureuses réformes qu'il a introduites dans le théâtre et veut, comme remerciement, consacrer à Dieu le talent qu'il a reçu de lui.

C'est dans le même dessein pieux que le poète entreprit sa traduction des *Louanges de la Sainte-Vierge* ainsi que

(1) Voir Marty-Laveaux. Tome VIII. pages: VII, VIII et IX.

celles des *Hymnes* et des *Psaumes*. Il en résulte clairement que la tâche réalisée par CORNEILLE ne constitue qu'un acte de foi et que le désir de faire admirer son talent était bien loin de son esprit. Mais la foi et la poésie ne s'opposent pas, bien au contraire, elles s'harmonisent merveilleusement. Les stances de *Polycette* et les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* sont parmi les plus belles pages de la poésie française. Voyons donc si les œuvres traduites par CORNEILLE sont poétiques ou si elles se prêtent au moins à la poésie. En d'autres termes, voyons quelle est la nature de ce lyrisme.

— II —

L'*Imitation* est une œuvre ascétique. Son but est de guider les âmes des fidèles vers Dieu par le mépris de la vie charnelle, le dégoût du monde et le détachement des plaisirs terrestres. Les effusions du cœur, les élans mystiques et l'enthousiasme de la foi lui sont peu familiers.

Voici un petit nombre d'exemples des sujets que Thomas A. Kempis traite constamment dans son livre :

— *De l'Imitation de Jésus-Christ et du mépris de toutes les vanités du monde.* (I. 1).

— *Du peu d'estime de soi.* (I. 2).

— *Qu'il faut éviter la trop grande familiarité.* (I. 8).

— *Qu'il faut se garder de la superfluité des paroles* (I. 10).

— *De la résistance aux tentations.* (I. 13).

— *Qu'il ne faut point avoir de curiosité pour les actions d'autrui.* (III. 24).

— *Contre les langues médisantes.* (III. 28).

— *Que l'homme ne doit point s'attacher avec empressement à ses affaires.* (III. 39).

— *Que l'homme n'a rien de bon de soi-même et ne peut se glorifier d'aucune chose.* (III. 40).

— *Du mépris de tous les hommes.* (III. 41).

— *Contre la vaine science du siècle et de la vraie étude du chrétien* (III. 43).

— *Qu'il ne faut pas croire toutes personnes et qu'il est aisé de s'échapper en paroles.* (III. 45).

— *Que la grâce de Dieu est incompatible avec le goût des choses terrestres.* (III. 53).

Tel est le genre de thèmes que l'auteur de l'*Imitation* développe avec un zèle infatigable. Y a-t-il lieu de chercher des effusions poétiques dans de tels discours? C'est une morale pure, austère et sainte, mais ce n'est pas de la poésie. Je ne dis pas que celle-ci en est totalement exclue, mais il y en a si peu qu'elle ne retient pas l'attention. Voici, me semble-t-il, quelques-uns des meilleurs passages poétiques qu'on puisse trouver dans cette pieuse traduction :

O veritas Deus, fac me unum tecum, in caritate perpetua !
Tædel me sæpe multa legere et audire : in te est totum quod volo et desidero.

Taceant omnes doctores, sileant universæ creaturæ in conspectu tuo : tu mihi loquere solus.

(I. 3).

O Dieu de vérité, pour qui seul je soupire,
Unis-moi donc à toi par de forts et doux nœuds !
Je me lasse d'ouïr, je me lasse de lire,
Mais non pas de te dire :
« C'est toi seul que je veux ».

Parle seul à mon cœur et qu'aucune prudence,
Qu'aucun autre docteur ne m'explique tes lois ;
Que toute créature à ta sainte présence
S'impose le si ence,
Et laisse agir ta voix. (I. 3)

.....
Loquere, Domine, quia audit servus tuus. Servus tuus sum ego.
Fluat ut ros eloquium tuum.

Loquere mihi ad qualemcumque animæ meæ consolationem et ad totius vitæ meæ emendationem; tibi autem ad laudem et gloriam, et perpetuum honorem. (III. 2).

Parle, parle, Seigneur, ton serviteur écoute:
Je dis ton serviteur, car enfin, je le suis;
Je le suis, je veux l'être, et marcher dans ta route
Et les jours et les nuits...

Mais désarme d'éclairs ta divine éloquence,
Fais-la couler sans bruit au milieu de mon cœur:
Qu'elle ait de la rosée et la vive abondance
Et l'aimable douceur...

Parle, pour consoler mon âme inquiétée;
Parle, pour la conduire à quelque amendement,
Parle, afin que ta gloire ainsi plus exaltée
Croisse éternellement (III. 2).

Intonas super me judicia tua, Domine, et timore ac tremore concutis omnia ossa mea,

Et expavescit anima mea valde.

Sto attonitus, et considero quia cœli non sunt mundi in conspectu tuo.

Si in angelis reperisti pravitatem, nec tamèn pepercisti, quid fiet de me ?

Ceciderunt stellæ de cœlo, et ego pulvis quid præsumo?

Seigneur, tu fais sur moi tonner tes jugements:
Tous mes os ébranlés tremblent sous leur menace;
Ma langue en est muette; et mon cœur tout de glace
N'a plus pour s'expliquer que des frémissements.

Mon âme épouvantée à l'éclat de leur foudre
S'égare de frayeur, et s'en laisse accabler.
Tout ce qu'elle prévoit ne fait que la troubler,
Et mon esprit confus ne saurait que résoudre.

Je demeure immobile en ce mortel effroi,
Et partout sous mes pas je trouve un précipice.
Je vois quel est mon crime, et quelle est ta justice
Et je sais que le ciel n'est pas pur devant toi.

Tes anges devant toi n'ont pas été sans tache,
Et tu n'as rien permis à ta pitié pour eux :
Étant plus criminel, serais-je plus heureux,
Moi qu'à cette justice aucune ombre ne cache ?

Au plus creux de l'abîme, elle a fait trébucher
Ces astres si brillants de gloire et de lumière ;
Et moi, Seigneur, et moi, qui ne suis que poussière,
Croirai-je avec raison que je te sois plus cher ? (III. 14)

D'ailleurs CORNEILLE n'a pas manqué de se plaindre, dans les « avertissements » qu'il place en tête de ses diverses éditions de l'*Imitation* du « peu de disposition que les matières y ont à la poésie ».



Les effusions lyriques sont encore plus rares dans les *Louanges de la Sainte-Vierge*. C'est une longue et pieuse glorification adressée à la Vierge par Saint-Bonaventure, dit-on. Chacun des quatre-vingt trois huitains latins qui la composent commence par l'une des quatre-vingt trois lettres de la Salutation Angélique, ce qui montre, en quelque sorte, qu'il ne s'agit pas, pour l'auteur, de s'abandonner aux emportements de l'âme, mais plutôt à la fécondité de l'esprit. CORNEILLE n'a pas reproduit ce jeu ingénieux dans sa traduction.

Très rares sont les strophes qui semblent exprimer quelque peu d'élan, en voici un exemple (1).

Ecce valde mirabilis
Res, et miranda novitas,
Floret siccitas sterilis,
Gignit sicca sterilitas :
Parturit virgæ siccitas,
Fructuum profert, et fertilis
Efficitur ariditas ;
Non fuit ante similis.

Quelle nouveauté surprenante !
La fleur sort de l'aridité ;
Le fruit, de la stérilité ;

Un bois sec reverdit ; il germe, éclôt, enfante.

(1) Il s'agit de la verge d'Aaron.

Où sont tes lois, nature, et que devient ton cours
Dans ces miraculeux retours
Qui rendent, malgré toi, l'impuissance fertile ?
Et quel est le pouvoir qui ne prend qu'une nuit
Pour tirer d'une branche et séchée et stérile
Ces feuilles, ces fleurs, et ce fruit ?

C'est un poème dont le caractère est purement religieux ; son prosaïsme, déconcertant parfois, empêche le lyrisme de s'y introduire.

Les *Hymnes* traduites par CORNEILLE sont de plusieurs sortes. Celles de l'Office de la Vierge célèbrent, en général, la virginité et la pureté de Marie. Les *Hymnes pour chaque jour de la semaine* se chantent aux heures canoniques. Les premières strophes de chacune, qui évoquent l'aspect de la nature aux différentes heures du jour, se plient assez aisément à une interprétation poétique. CORNEILLE y a parfois d'heureuses notations de lumière et de couleur. Nous en citons plus loin quelques exemples. Pour le reste, ce sont de pieuses et humbles méditations. Les *Hymnes propres du temps* définissent le sens des fêtes ou des périodes de l'année liturgique et rappellent les devoirs des fidèles. Les *Hymnes propres des Saints* relatent les faits miraculeux de leur vie, suivis d'un bref enseignement moral. Les *Hymnes du commun des Saints* dont chaque groupe doit convenir à tout une catégorie de saints, apôtres, confesseurs, évangélistes, pontifes, vierges et martyrs sont forcément très vagues et peu variées.

D'une façon générale, dans toutes ces *Hymnes*, il ne s'agit pas de répandre les effusions du cœur et les élans de l'âme, mais de résumer séchement les faits religieux et d'en tirer un enseignement moral, de reconnaître sa misère et ses péchés et de solliciter la clémence de Dieu. La

rudesse du sujet, le prosaïsme du texte latin, la répétition des mêmes idées rebutent le poète et brisent son élan. A peine trouve-t-on quelques rares bonnes strophes où une envolée lyrique se fait sentir. En voici quelques exemples :

Nox atra rerum contegit
Terræ colores omnium :
Nos confitentes poscimus
Te, juste judex cordium,

Ut auferas piacula,
Sordesque mentis abluas;
Donesque, Christe, gratiam,
Ut arceantur crimina.

Mens ecce torpet impia,
Quam culpa mordet noxia:
Obscura gestit tollere,
Et te, Redemptor, quærere.

L'épaisseur de la nuit dessous un voile sombre
De toute la nature a caché les couleurs:
Pour exalter ton nom, nos voix en percent l'ombre,
Juste juge des cœurs.

Bannis de nos désirs ce vain charme qui passe,
Laves-en la souillure et nous dépars à tous
La force d'écarter par l'effet de ta grâce
Le péché loin de nous.

Notre âme, qui languit dans la noirceur du crime
Voudrait jusqu'à tes pieds en porter le remords,
Et pour monter à toi de cet obscur abîme,
Réunit ses efforts.

(Hymnes pour le jeudi: A Matines.)

Æterna cœli gloria,
Beata spes mortalium,
Celsi tonantis unice,
Castæque proles virginis,

Da dexteram surgentibus,
Exsurgat ut mens sobria,
Flagrans et in laudem Dei
Grates rependant debitas.

Ortus refulget Lucifer,
Sparsamque lucem nuntiat ;
Cadit caligo noctium :
Lux sancta nos illuminet ;

Eternelle gloire des cieux,
Doux espoir des mortels qui soutiens leur misère,
Seul fils du Tout-Puissant, qui naquis en ces lieux
Le seul fils d'une vierge mère,

Donne-nous la main au réveil.
Jusqu'à toi de notre âme élève l'impuissance ;
Que sa ferveur te rende au sortir du sommeil
Une juste reconnaissance.

Du jour la naissante splendeur
Répand sur la nature une admirable teinte ;
La nuit tombe: répands sur notre vive ardeur
Les rais de ta lumière sainte.

(Hymnes pour le vendredi. A Laudes)

L'*Imitation*, les *Louanges de la Sainte-Vierge* et les *Hymnes* de toutes sortes ne sont que des ouvrages pieux d'où le pathétique et les accents du cœur sont systématiquement écartés.



Mais il n'en est pas de même des *Psaumes*, car il y a ici de la poésie et même de la sublime poésie. CORNEILLE a-t-il su en pu la rendre dans sa traduction ? Oui, dans cette prose claire, précise, rigoureusement fidèle au texte dont il accompagne sa traduction en vers.

Coeli enarrant gloriam Dei,
et opera manuum ejus annuntiat firmamentum.

Dies diei eructat verbum,
et nox nocti indicat scientiam.

Non sunt loquelæ, neque sermones, quorum non audiantur voces eorum.

Il omnem terram exivit sonus eorum, et in fines orbis terræ verba eorum.

Venite, et videte opera Domini, quæ posuit prodigia super terram, auferens bella usque ad finem terræ.

Arcum conteret, et confriget arma, et scuta comburet igni.

Vacale, et videte quoniam ego sum Deus: exaltabor in gentibus, et exaltabor in terra.

Dominus virtutum nobiscum susceptor noster Deus Jacob.

Commoveatur a facie ejus universa terra: dicite in gentibus quia Dominus regnavit;

Etenim correxit orbem terræ, qui non commovebitur: judicabit populos in æquitate.

Les cieux racontent la gloire de Dieu, et le firmament annonce les ouvrages de ses mains.

Le jour en parle au jour suivant, et la nuit en montre la science à la nuit.

Il n'est point de langages ni de manières de s'exprimer dont leurs voix ne soient entendues.

Leur son est allé par toute la terre et leurs paroles ont pénétré jusqu'aux bouts du monde. (Psaume XVIII).

Venez, et voyez les œuvres du Seigneur, quels prodiges il a faits sur la terre, en exterminant la guerre jusqu'à ses extrémités.

Il brisera l'arc, et rompra les armes et brûlera les boucliers avec du feu.

Quittez vos travaux, et voyez que je suis Dieu: Je serai exalté parmi les gentils, et serai exalté par toute la terre.

Le seigneur des vertus est avec nous; le Dieu de Jacob est notre protecteur. (Psaume XLV).

Que toute la terre s'émeuve devant sa face: dites par toutes les nations que le Seigneur a régné;

Car c'est lui qui a corrigé l'instabilité du globe de la terre, qui ne s'ébranlera plus: il jugera les peuples en équité.

Lætentur cœli, et exultet terra; commoveatur mare et plenitudo ejus; gaudebunt campi, et omnia quæ in eis sunt.

Tunc exultabunt omnia ligna silvarum a facie Domini, quia venit, quoniam venit judicare terram.

Judicabit orbem terræ in æquitate, et populos in veritate sua.

Que les cieux s'en réjouissent et que la terre en montre entière allégresse et que la mer en fasse voir des émotions de joie en toute sa plénitude; les campagnes et tout ce qui les habite en auront même ravissement.

Tous les arbres des forêts feront éclater leur allégresse à la face du Seigneur, parce qu'il vient, et surtout parce qu'il vient juger la terre.

Il jugera toute la terre en équité, et les peuples en sa vérité. (Psaume xcvi).

Mais le malheur, c'est que CORNEILLE tient à mettre ses *Psaumes* en vers et à traduire un verset par une strophe. Or, le verset est le plus souvent trop court pour remplir la strophe, ce qui oblige le poète à inventer, à broder et à « bourrer ». Le verbiage et le délayage nuisent considérablement à la beauté de l'œuvre. Sans doute, cette interprétation n'est pas toujours dépourvue d'intérêt. Comme tous les traducteurs de *Psaumes*, CORNEILLE a essayé d'expliquer les passages obscurs du Psalmiste, d'atténuer ses images hardies et d'ennoblir celles qui sont trop réalistes.

Dans le *Psaume* CXXV, par exemple, le poète rencontre cette comparaison si brève et si obscure :

— Convertre, Domine, captivitatem nostram, sicut torrens in austro.

« Achevez, Seigneur de rompre notre captivité comme un torrent au midi », il la traduit en l'expliquant, précisant le sens qu'il croit y découvrir, ajoutant — pour plus de clarté — l'idée de vent, de neiges et de sables fertilisés.

Favorisez, Seigneur, des mêmes privilèges
Ces restes pour qui nous tremblons;
Comme un vent du midi, faite fondre des neiges
Qui fertilisent leurs sablons.

Dans le *Psaumes* XCVII, le texte dit hardiment :

— Flumina plaudent manu; simul montes exultabunt a conspectu Domini, quoniam venit judicare terram.

— Les fleuves battront des mains, et en même temps les montagnes feront éclater leur joie en la présence du Seigneur, parce qu'il vient juger la terre.

Les images des fleuves battant des mains et des montagnes faisant éclater leur joie ne peuvent être acceptées par CORNEILLE qui traduit, en s'éloignant sensiblement du texte :

Les fleuves suspendront leurs courses vagabondes
Pour applaudir au roi qui nous vient protéger,
Les montagnes suivront l'exemple de tant d'ondes
Voyant comme il vient tout juger.

Dans le *Psaume* LXII, CORNEILLE trouve cette image extraordinaire :

— Sicut adipe et pinguedine repleatur anima mea.

— Que mon âme se remplisse comme de graisse et d'embonpoint.

Il traduit plus poétiquement :

Se puisse ainsi mon âme énihrer de ta gloire
Et s'enrichir de tes présents.

Mais cette modification apportée par CORNEILLE à son modèle ne présente pas toujours un intérêt quelconque. On peut, sans exagération, la qualifier d'inutile, le plus souvent. Quel intérêt y-a-t-il dans les amplifications qui vont suivre ?

Omnia subjecitis sub pedibus ejus: oves et boves universas, insuper et pecora campi ;

Volucres cœli, et pisces maris, qui perambulant semitas maris.

Vous avez tout mis sous ses pieds (il s'agit de l'homme) : toutes les brebis, tous les bœufs, et toutes les bêtes de la campagne ;

Les oiseaux du ciel, et les poissons de la mer, qui se promènent dans les routes de la mer.

A peine la nature avait rempli ta voix,
Que ta voix sous nos pieds rangea ces nouveaux êtres :
Les hôtes des champs et des bois,
Tout nous sert aujourd'hui, tout sert nos ancêtres.

Les oiseaux dans les airs, les poissons dans les eaux,
De ton image en nous reconnaissent l'empire,
Et sous ces liquides tombeaux
Tout ce qui nage ou vit, c'est pour nous qu'il respire
(Psaume VIII)

Attollite portas, principes, vestras: et elevamini, portæ æternales; et introibit rex gloriæ.

Princes, ouvrez vos portes; et vous, portes éternelles, élevez-vous; et le roi de gloire entrera.

Ouvrez, princes, ouvrez vos portes éternelles;
Portes du grand palais, laissez-vous pénétrer:
Laissez-en l'accès libre aux escadrons fidèles,
Le roi de gloire y veut entrer

(Psaume XXIII)

Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus.

Je me suis réjoui de ce qu'on m'a dit, nous irons en la maison du Seigneur.

O l'heureuse nouvelle !
Le grand mot qu'on m'a dit ! Nous irons, peuple aimé
Nous rentrerons, troupe fidèle
Dans la maison du Dieu qui seul a tout formé.

(Psaume CXXI)

Des exemples de ce verbiage abondent dans chaque *Psaume*.

CORNEILLE aurait évidemment dû se contenter de sa traduction en prose où il observe la stricte fidélité au texte, mais il a voulu suivre l'usage — les traductions de *Psaumes* en vers étaient à la mode depuis Marot — sans compter que « le vers était sa langue naturelle » comme le remarque justement M. Roger Crétin (1). Quoiqu'il en

(1) *Les images dans l'œuvre de CORNEILLE*, p. 23.

soit, on peut noter que le dessein de CORNEILLE dans sa traduction des *Psaumes* est — comme dans celles de l'*Imitation*, des *Louanges de la Sainte-Vierge* et des *Hymnes* — d'exercer sa croyance, non pas son esprit et de déployer l'ardeur de sa foi, non pas la magnificence de son talent

— III —

Nous avons vu jusqu'ici la nature des ouvrages religieux traduits par CORNEILLE; voyons à présent quelles sont les formes employées dans ces traductions. Voici d'abord un tableau où figurent toutes les strophes utilisées dans la traduction de l'*Imitation*.

Mesures	Rimes	Genre de la strophe	Références (1)
QUATRAINS			
Isométriques			
alexandrins	croisées	m	(I-2-I-10-III-29-III-52 IV-2-III-18x-III-32x
alexandrins	embrassées	alt. m. et f.	III-14
décasyllabes	embrassées	f	III-37x
octosyllabes	croisées	m	III-4x
octosyllabes	embrassées	m	III-12x-III-21x
		f	III-5x-III-16x
heptasyllabes	croisées	m	III-11x -III-21x
Hétérométriques			
12-12-12-6	croisées	m	III-2-III-45
	suivies	m	III-6x
12-6-12-6	croisées	m	I-5-IV-16
12-12-12-8	croisées	m	III-23 (prière) - III-27 (prière)
			III-41x
	embrassées	alt. m. et f.	III-50
12-8-12-8	croisées	m	I-22-II-4-III-11x-III-17x
		f	III-19x
	embrassées	f	III-23x
12-12-8-12	croisées	m	I-15-III-3 (prière)
12-8-12-12	croisées	m	I-16-II-3
8-12-12-8	croisées	m	III-21x
8-8-12-12	croisées	f	III-34-IV-13
8-12-8-8	embrassées	m	III-26
8-8-12-8	croisées	f	III-15x

Rimes	Mesures	Genre de la strophe	Références
QUINTILS (1)			
abaaab	12-12-12-6-6	m	I. 3
	8-12-12-8-8	m	III. 23x
	8-8-12-8-8	m	III. 59
aabab	8-12-12-8-8	f	III. 23 (oraison)
	12-12-6-8-12	m	IV. 14
abbab	8-8-12-12-8	m	II. 6
ababa	heptasyllabes	m	III. 15 (oraison)
	10-12-10-12-8	m	III. 32x
	12-6-12-8-8	alt. m et f	I. 7
SIXAINS			
aabccb	Alexandrins	m	III - 20 - IV. 9
	12-12-12-8-8-12	m	I - 20
	12-8-12-12-12-8	m	III - 31
	12-8-12-12-8-8	m	I - 6
	12-8-8-12-8-12	m	III - 57
	8-8-12-12-6-12	m	II - 2
abcbcb	Alexandrins	m	III. 25 - III. 44x
	12-12-12-12-12-6	m	IV. 5
	12-12-12-12-8-12	m	III. 4x
	12-12-8-12-8-12	m	III. 36
	8-8-8-12-12-8	f	II. 9x
	8-10-8-10-8-8	m	IV. 3x
ababcc	8-8-8-3-12-8	m	IV. 6
abbacc	12-12-12-12-12-8	m	I. 8
ababab	12-12-12-12-8-3	m	III. 39
SEPTAINS			
ababcbe	8-8-12-12-12-12-8	m	IV. 8
aabcbbe	12-12-12-12-12-8-8	m	II. 7
	12-12-8-12-12-8-8	m	III. 27
	12-6-8-12-12-8-12	alt. m et f	II. 1
HUITAINS			
ababcedd	Alexandrins	m	III. 39
	12-12-12-12-12-8-12	m	III. 53
	12-12-12-12-8-12-12-8	m	III. 35
	8-8-12-12-10-10-12-12	m	III. 19x
ababceddc	8-8-8-8-12-12-12-12	m	III. 44x
abbacded	8-12-8-12-8-12-12-12	m	III. 24
abbacddc	12-8-12-12-8-8-12-8	m	I. 12
	12-12-12-12-12-8-8-8	f	III. 56x
aabecbeb	12-12-12-12-12-8-8-8	m	III. 6
aabcbdd	Alexandrins	m	III. 9

(1) Nous mentionnons les rimes avant les mesures dans les strophes qui suivent, parce que ce sont les rimes qui caractérisent en premier lieu les strophes plus longues que les quatrains.

Rimes	Mesures	Genre de la strophe	Références
NEUVAINS			
ababedced	12-12-12-12-12-8-12-6-12	m	I. 21
abbacedced	12-12-12-12-12-12-12-8-8	m	II. 8
abbaceddc	8-8-12-12-12-8-12-8-12	m	III. 42
DIZAINS			
ababcedeed	12-12-12-12-12-12-12-12-8-12	m	III. 1
	12-12-12-12-12-12-12-12-8-8	m	III. 46x
	8-8-12-8-8-8-12-12-8-12	m	II. 10
ababcedede	alexandrins	m	I. 1-III-38-III-49
	octosyllabes	m	III-46x
	12-12-12-12-12-8-12-12-12-12	m	IV. 3
	12-12-12-12-12-8-12-12-12-8	m	III. 47
	12-8-12-8-12-12-12-12-12-12	m	III. 17x
	12-12-12-12-12-12-8-8-12-8	m	III. 37x
	8-12-12-12-8-8-8-12-12-12	m	IV. 10
	8-8-8-12-12-12-8-12-8-12	m	I. 4
	12-8-12-12-12-6-12-12-12-12	m	III. 28
abbacedede	alexandrins	m	I.8-1.19-1.25-11.4 II.12-III-22-III.33-IV.15 IV. 18
	octosyllabes	m	I.23-IV.11
	12-12-12-12-12-12-12-12-6	m	III. 3x
	12-8-12-12-12-12-12-12-12	m	III. 57x
	12-12-12-8-12-12-12-12-12-12	m	III. 51
	12-12-12-12-12-12-8-12-12-12	m	IV. 1
	8-12-12-12-12-12-12-12-12-12	m	III. 41
	12-12-12-12-12-8-12-12-8-12	m	IV. 4
	12-12-12-12-12-12-8-12-12-8	m	I. 17
	12-12-8-12-12-12-12-12-12-8	f	III. 10
	12-8-8-8-8-8-12-8-12-12	m	I. 18
	12-8-8-12-8-8-12-8-12-8	m	III. 7
	8-8-8-8-8-8-12-12-12	m	I. 14
	12-8-8-12-12-6-12-8-12-12	m	III. 16
abbacedeed	8-8-12-12-12-12-12-12-12-8	m	III. 18x
	12-8-12-8-12-8-12-12-12-8	m	III. 12
abbacddcee	8-8-12-8-8-8-8-12-12	alt. f. m	I. 13
aabccbdeed	12-12-8-12-12-8-12-8-12-12	m	III. 55
aabccbdeed	8-8-8-8-8-8-12-12-12-12	m	III. 43
ONZAIN			
abaabccdede	12-12-12-12-12-12-8-12-8-12-12	m	Préface du livre IV.
DOUZAIN			
abbacddceffe	alexandrins	m	II. 9x

(1) Le signe X indique que la strophe ne se trouve pas seule de son espèce dans le chapitre.

Il est à remarquer que CORNEILLE n'a pas traduit toute l'*Imitation* en strophes, et que de nombreux chapitres sont écrits en alexandrins à rimes plates. Ceux-ci se divisent seulement par le sens et forment ainsi des groupes de vers tout à fait irréguliers qu'il n'y a pas lieu de considérer comme des strophes. Parfois, les alexandrins à rimes plates sont mêlés à des groupes de stances régulières. C'est ce qui arrive le plus souvent lorsque Dieu dialogue avec le pécheur. CORNEILLE n'a « pas estimé à propos que l'homme parlât la même langue que Dieu (1) ; il a voulu aussi rendre apparents les changements de personnages que le texte néglige d'indiquer. Le plus souvent, le pécheur s'exprime en strophes, tandis que l'alexandrin à rimes plates, au mouvement majestueux, est réservé au Seigneur (III. 5 - III. 13). Mais il se trouve que l'homme parle aussi en alexandrins, tantôt en rimes plates (III-21 - III-44), tantôt en strophes (III. 20), ou bien que l'un et l'autre adoptent chacun une forme strophique ; la strophe la plus ample est alors conservée généralement pour Dieu. (III-1-III-16-III-41). Lorsqu'une oraison s'intercale dans un chapitre, le poète la met en relief en lui donnant une forme différente du contexte (III.3 - III.21 - III.27). Le désir d'agrémenter son ouvrage par la variété des formes, conduit CORNEILLE même à écrire des chapitres entiers en strophes libres : (III.8 - III.54). Mais d'une façon générale, il adopte une seule forme strophique par chapitre.

On voit que CORNEILLE a bien pris soin d'opposer la variété de la forme à la monotonie du sujet. Son but était d'agrémenter sa traduction par la strophe, pour insinuer plus facilement dans l'esprit de ses lecteurs, l'enseignement moral de son modèle. « Je ne l'ai réduite en vers que pour soulager la mémoire où leur cadence imprime les sentiments avec plus de facilité et les y conserve plus for-

(1) Avertissements.

tement. » (1) Son succès alors prouve qu'il ne s'est pas trompé dans son calcul. Mais sa réussite ne doit évidemment pas nous empêcher de juger ses vers à leur juste valeur. En réalité, la variété des formes, très recherchée par CORNEILLE a donné lieu dans la traduction de l'*Imitation* à de belles strophes, à d'autres passables et à d'autres franchement mauvaises.

Les longues strophes où n'existe qu'un seul vers court placé au hasard (8-12-12-12-12-12-12-12-12-12, 12-12-12-8-12-12-12-12-12-12, 12-12-12-12-12-12-8-12) sont monotones et mal combinées; mais lorsque le vers court, placé à la fin en adoucit la chute, la strophe devient pour ainsi dire, passable. Celles qui s'achèvent sur les vers longs sont maladroites. Celles où la place des vers courts est abandonnée au hasard (12-8-12-12-8-8-12-8, 8-8-12-12-8-12-8-12, 8-12-12-12-8-8-12-12) le sont aussi. Quant aux stances qui réunissent plus de deux mesures, elles sont encore moins bonnes; leur rythme est peu sensible à l'oreille. En général, de toutes les strophes employées dans l'*Imitation*, le dizain hétérométrique est le moins louable. Certes, il est grave, ample, s'accorde avec les pensées qu'il revêt, mais il est peu harmonieux et parfois très pesant (2).

Heureusement, la majorité des combinaisons rythmiques dans cet ouvrage ne manque pas d'harmonie et de grâce. Le quatrain d'alexandrins, les quatrains 12-12-12-6 et 12-6-12-6 à rimes croisées sont incontestablement heureux. Les quatrains isométriques en octosyllabes et en heptasyllabes, les quatrains 12-12-12-8 et 12-8-12-8, toujours à rimes croisées, sont très harmonieux. Le quintil 12-12-12-6-6 en *abaab*, le sixain d'alexandrins et le sixain

(1) Avertissements.

(2) Le onzain et le douzain sont trop peu nombreux, pour susciter un jugement.

12-8-12-12-8-8 en *aabccb*, sont fort acceptables. Beaucoup d'autres strophes ne leur sont pas inférieures (3).

Dans sa traduction de *l'Imitation*, CORNEILLE a réussi, non seulement à varier ses vers à l'infini, mais aussi à donner une grande quantité de belles strophes.

**

Dans les *Louanges de la Sainte-Vierge*, CORNEILLE varie ses formes, mais d'une façon bien différente. Ici, il n'utilise que le dizain par lequel il traduit le huitain latin, mais il varie autant qu'il lui est possible, les mesures et les arrangements de rimes dans la strophe.

Voici les divers dizains qu'il a utilisés :

Rimes	Mesures	Numéro d'ordre et Genre de la strophe
ababccdeed	Alexandrins	2m - 8 m
	2 octo = 5° 9°	75m
	6° 9°	56m
	3 octo = 2° 6° 7°	77m
	4 octo = 2° 3° 5° 7°	31m
	6 octo = 1er 2° 3° 4° 5° 10°	55m
	9 octo = sauf le 4°	79m
abbaccede ed	4 octo = 1er 4° 9° 10°	70f
	5 octo = 4° 5° 6° 9° 10°	71m
	12-6-6-12-12-8-12-12-8-8	51f
ababccdede	Alexandrins	3m - 9m - 10m - 11m - 13m
		14m - 15m - 17m - 18 m - 21m
		24m - 29m - 39m - 43m - 47m
		54m - 57m - 59m - 62m - 63m
	1 octo = 1er	46m - 58m

(3) Il est à noter que les bonnes combinaisons de rimes abondent, aussi bien dans les strophes que nous avons condamnées au point de vue des mesures que dans celles que nous venons de louer sans réserve. Très peu nombreuses sont les strophes dont les rimes sont vraiment mal agencées: le quatrain à rimes suivies, les sixains, le huitain, le dizain qui se terminent sur des rimes plates ne constituent qu'une minorité négligeable.

Rimes	Mesures	Numéro d'ordre de la strophe et sexe
	2°	50m
	3°	12m - 20m - 41m
	4°	53m
	6°	36m - 49m - 68m
	7°	4m
	8°	23m
2 octo=	1er 2°	48m - 65m
	1er 4°	44m
	1er 6°	78m
	2° 3°	6m - 81m
	2° 6°	74m
	6° 9°	61m
	7° 9°	80m
3 octo=	1er 2° 6°	27m
	1er 4° 10°	26m
	2° 3° 8°	66m
	2° 3° 6°	1m
	6° 8° 10°	25m
4 octo=	1er 2° 5° 7°	7m
	2° 3° 7° 10°	76m
	3° 7° 8° 10°	83m
5 octo=	Les 5 premiers	28m
	1er 2° 3° 6° 10°	33m
	1er 3° 4° 6° 8°	32m
	2° 4° 5° 7° 10°	69m
	2° 4° 6° 8° 9°	67m
7 octo=	1er 4° 5° 6° 7° 8° 10°	60m
8 octo=	les 8 premiers	40m
	1-2-3-4-5-6-7-9	19m
1 hexa=	6°	16m
8-12-12-8-12-6-12-12-12		5m
1 hecto. 1 hexa		
12-8-12-12-12-6-12-12-12		42m
abbaccedede	alexandrins	35m
	1 octo - 3°	37f
	2 octo= 1er 3°	34f
	2° 6°	52 m - 73m
	9° 10°	30f
	6 octo= les 6 premiers	38m
aabbccdeed	12-6-12-12-12-6-8-12-12-12	22m
ababdcdddee	2 octo= 2° 3°	72f
ababcbddcd	3 octo= 2° 4° 5°	82m
ababcbddcd	9 octo= sauf 6°	64 m
abbacddcdde	5 octo= 1er, 2° 3° 4° 6°	45m

En dehors des 23 strophes isométriques d'alexandrins qui existent dans cette traduction, tous les autres dizains sont des strophes libres, mais celles qui sont heureuses sont vraiment rares. Les dizains d'alexandrins sont lourds et compacts. Peu nombreuses sont les strophes qui se terminent sur les vers courts. D'une façon générale, CORNEILLE place les octosyllabes un peu au hasard, sans se soucier de les faire coïncider avec les césures de la strophe où ils auraient le plus de chance d'être perçus. Les hexasyllabes qui interviennent dans quelques strophes compliquent le rythme au lieu de l'alléger : ici un vers de 6 pieds se perd parmi 9 alexandrins, là il voisine avec des mesures de 8 et de 12 pieds. Pour ces dizains CORNEILLE n'utilise que rarement le meilleur arrangement des rimes *ababccdeed* — il préfère, en général, comme tous ses contemporains, la forme *abbaccdede*.

Cette longue suite de strophes presque toutes médiocres, n'offre que peu d'intérêt. Découragé par la matière rebelle de son modèle, CORNEILLE n'a pas pu donner à sa traduction une forme meilleure.



Les formes employées par CORNEILLE dans ses traductions des *Hymnes* et des *Psaumes* sont moins variées que celles des *Louanges de la Sainte-Vierge*. En général, CORNEILLE traduit chaque verset des *Psaumes* et chaque quatrain des *Hymnes* par un quatrain. Les *Hymnes* traduites en quintils et en sixains sont écrites en quintils et en sixains latins, elles sont d'ailleurs peu nombreuses. Quant au *Psaume* XCVI, il est traduit en huitains parce que CORNEILLE s'inspire ici du texte du Bréviaire Romain qui

condense, dans chaque verset, deux versets de la Vulgate qui sert de modèle à CORNEILLE partout ailleurs.

Tracons le tableau où figurent toutes les strophes utilisées dans cet ouvrage :

Mesures	Rimes	Genre de la strophe	Références
QUATRAINS ISOMETRIQUES			
Alexandrins	croisées	m	Psaumes XIX-XXI - CXXIV Cantique de Zacharie - Hymnes Dimanche Matines, Laudes - lundi vêpres. - jeudi vêpres - Epiphanie vêpres. Matines, Laudes - Carême Matines - Transf. J. C. - Vêpres Matines - St-Michel Laudes - Sts-Anges Gardiens, vêpres, Matines - St- Victor - Ste-Geneviève Matines - Miracle des Ardents Vêpres - St-Ambroise et St-Augustin.
		f	Hymnes Noël. Laudes.
	embrassées	m	Psaume IV - Hym. St-Pierre et St-Paul Vêpres Matines, Laudes.
		f	Hym. Sts-Innocents Vêpres et Laudes - Hymne transf. Ste- Geneviève Vêpres.
Octosyllabes	croisées	m	Cantique de Siméon - Ps. LXIX - Hymne Office de la Vierge.
QUATRAINS HETEROMETRIQUES			
1 octosyllabe: 8-12-12-12	croisées	m	Psaume CI - CX - Hymnes lundi Laudes - mercredi Matines.
		m	Hymne Dimanche Vêpres- Passion Vêpres - Carême Laudes - Ste-Madeleine Laudes Vêpres - Fête Ste-Geneviève Laudes.
		f	Magnificat - Hymnes Vierges, Vêpres Laudes.

Mesures	Rimes	Genre de la strophe	Références
12-8-12-12	croisées	m	Ps.: CXXIX - Hy. dimanche prime, tierce, sexte, none - Mardi Vêpres - Pâques Vêpres Matines Laudes - Ascension matines - Transf. J. C., Laudes - Apôtres, Evangélistes Vêpres. matines, Laudes.
		f	Hymne Samedi, Laudes.
	embrassées	m	Ps. CXLII - Hymnes Ascension Vêpres, Laudes.
12-12-8-12	croisées	m	Hymne dimanche complies - Vendredi Vêpres - Avent Matines, Laudes - Pentecôte, Laudes.
		f	Ps. VIII.
12-12-12-8	croisées	m	Ps. XXIII - XXXVII - XLIV LXVI - LXXXIV - LXXXVI - XCVII - CIX - CXIII - Hymne jeudi laudes - Pentecôte matines - Trinité matines - St-Sacrement, matines - Sts-Anges Gardiens, laudes - Ste-Thérèse, Vêpres - Apôtres et Evangéliste Vêpres, laudes - Plusieurs Martyrs vêpres - Confesseurs, Vêpres matines - Mal des Ardents : matines, laudes - Transf. Ste-Geneviève matines, laudes.
		f	Ps.: CXLVII - Hy. Vierge Vêpres - Madeleine, matines.
	embrassées	f	Ps.: CXXX Hymn. Carême Vêpres - Hymne Vierge, matines - Hymn. Ste ni Vierge ni Martyre, matines.
2 octosyllabes	suivies	m	Ps.: CXXVIII.
8-8-12-12	croisées	m	Ps.: XXX Hy. Vierge matines, laudes. Petit office de la Vierge - Tous les Saints - Vêpres. matines - Confesseur Pontife, Laudes.
8-12-8-12	croisées	m	Hymn. mercredi Vêpres - Samedi Vêpres - Tous les Saints, laudes - Sainte ni vierge, ni martyre, Vêpres. laudes.
		f	Ps.: CXXVI.
	embrassées	f	Ps.: CXX.
8-12-12-8	croisées	m	Ps.: CXLVIII - CXLIX - CL Hym. Samedi matines - Avent vêpres.

Mesures	Rimes	Genre de strophe	Références
	embrassées	f m	Hymn. vendredi, laudes - Ste-Thérèse matines. Ps.: XLV - L.
12-8-12-8	croisées	m	Ps. XVIII - LIII - LXII - XC - XCII - XCV - CXVI - CXXV - Hym. Mardi matines - Mercredi, laudes - Noël Vêpres matines - St-Sacrement lau- des - St-Jean-Bapt. Vêpres - Matines, laudes - Apôtres, Evangélistes matines - Martyr Vêpres. matines, laudes - Plu- sieurs martyrs matines, laudes - Confesseur non pontife, laudes
12-12-8-8	croisées	m	Ps. VI: Hymnes Pentecôte, vêpres.
3 octosyllabes	croisées	m	Ps. CXXVII.
12-8-8-8	croisées	f	Hy. Sts-Innocents
8-12-8-8	croisées	m	Hy. Jeudi matines - Diman- che matines, laudes.
1 hexasyllabe	croisées	f	Hy. Mardi laudes Vierge vê- pres.
12-12-12-6	croisées	m	Ps. CXII - Cant 3 enfants - Hy. Vendredi matines - Trinité laudes.
2 hexasyllabes	suivies	m	Office Ste-Vierge complies.
12-6-12-6	embrassées	f	Ps. XCVI.
1 octo - 1 hexa	croisées	m	Ps. CXXXIII.
12-6-8-12	embrassées	m	Ps. CXI.
8-12-12-6	croisées	m	Ps. CXIX
6-12-8-12	embrassées	m	Ps. CXXI
1 octo - 1 décas.	embrassées	m	Ps. CXXIII
12-12-8-10			
QUINTILS HETEROMETRIQUES			
12-12-12-8-12	1 ^{er} strophe ababa	m	Hymnes pour la Chaire St- Pierre - Pour St-Pierre aux Liens.
	2 ^e strophe abbab	m	
SIXAINS HETEROMETRIQUES			
12-8-12-12-8-12	aabcbc	m	Hy. Passion matines, laudes - Dédicace d'une église: vêpres, matines, laudes, Fête de Ste- Geneviève, Vêpres.
12-8-12-8-12-12	abbacc	m	Hy. St-Sacrement: vêpres.
12-12-8-12-8-12	abbacc	m	Hy. apparition St-Michel vê- pres et matines.
HUITAIN HETEROMETRIQUE			
12-8-12-8-8-12-8-8	abbacdde	m	Ps. XCIV.

Il est hors de doute que la simplicité et la légèreté sont méthodiquement observées par le poète dans cette traduction : le choix presque exclusif du quatrain le prouve. Signalons tout d'abord que le quintil, les sixains et le huitain qui existent dans cette traduction sont médiocres. Dans le quintil et dans les sixains, la chute de la strophe est toujours alourdie par un vers long. Les rimes plates qui terminent plusieurs sixains aggravent encore ces défauts. Quant au huitain il s'achève sur un vers court, mais le mélange arbitraire des mesures nuit à son harmonie, et l'arrangement des rimes en fait — comme de beaucoup de huitains cornéliens — deux quatrains réunis, non par un huitain.

Mais, dans cette multitude de quatrains, CORNEILLE est-il toujours heureux ? Les quatrains qui groupent trois mesures sont franchement mauvais, surtout lorsque l'hexasyllabe voisine avec l'octosyllabe ou celui-ci avec le décasyllabe. Les quatrains 8-12-8-8, 12-8-8-8, 12-12-8-12, 12-8-12-12, 8-8-12-12 et 8-12-12-12 sont passables. Le rythme y est perceptible, mais les vers courts sont le plus souvent mal placés et les strophes mal équilibrées : la variété seule y semble recherchée. Mais les quatrains 12-8-8-12 et 12-6-6-12 sont harmonieux bien qu'ils se terminent sur les vers longs, car la symétrie accentue sensiblement leur rythme. Quant aux formes 12-8-12-8, 12-12-8-8, 12-12-12-8, 8-12-12-8 et surtout 12-12-12-6 et 12-6-6-12, elles ont une valeur rythmique indéniable. Il en est de même, d'ailleurs, des quatrains isométriques en octosyllabes. Mais ce qui décèle le bon choix de CORNEILLE, c'est la grande abondance des quatrains en alexandrins à rimes croisées.

Il y a dans cette traduction, une riche collection de belles strophes qui lui donnent une valeur toute particulière. Les ingénieuses combinaisons métriques y sont heureusement secondées par les rimes croisées et les rimes embrassées qui sont constamment utilisées, avec une préférence très

marquée pour les premières. Quant aux rimes plates employées dans les quatrains des *Psaumes* XCVI et CXXVIII, elles ne sont qu'une simple exception qui n'influe pas sur l'ensemble de l'œuvre.

A la vérité, le goût du poète lui fait choisir les meilleures formes en usage; les heureuses strophes de l'*Imitation* et celles des *Hymnes* et des *Psaumes* en sont la preuve. Mais son désir de varier ses vers autant que possible l'amène parfois à pratiquer des combinaisons fâcheuses. Son erreur est celle de son temps: l'excès de variété introduit alors les plus mauvaises formes dans les meilleures œuvres lyriques. Enfin, il est bon de rappeler que les strophes de l'*Imitation* sont tantôt bonnes, tantôt mauvaises; celles des *Louanges de la Sainte-Vierge* généralement médiocres et celles des *Hymnes* et des *Psaumes* le plus souvent heureuses.

— IV —

Maintenant que nous connaissons les caractères du lyrisme religieux de CORNEILLE et les formes qu'il revêt, essayons de le classer dans l'histoire du lyrisme religieux français.

Les écrivains qui ont chanté la foi dans leurs œuvres se divisent en deux groupes. Les uns utilisent l'Écriture Sainte et s'en inspirent dans leurs ouvrages tout en conservant leur originalité, tels sont Théodore de Bèze dans *Abraham sacrifiant*, Jean de la Taille dans *Saül furieux*, Garnier, Montchrétien dans leurs tragédies bibliques, Bossuet dans ses *Sermons* et ses *Oraisons funèbres*, Racine dans *Esther*, *Athalie* et ses *Cantiques spirituels*, et plus tard Vigny dans *La Fille de Jephthé*, *Le Bain* et *la Femme adultère*, Lamartine dans *Saül* et *Poésie sacrée* et

enfin Victor Hugo dans de nombreux poèmes de la *Légende des Siècles*. Les autres traduisent et paraphrasent les textes sacrés. Ils amplifient, il est vrai, mais ils restent toujours dans leur cadre de traducteurs. Je ne crois pas qu'il y a lieu de comparer CORNEILLE à ceux qui utilisent l'Ecriture, car son rôle diffère du leur, mais il est indispensable de préciser sa place parmi les traducteurs.

Les plus connus d'entr'eux sont Marot, Desportes au xvi^e siècle, Malherbe, Racan, Godeau, Racine dans ses Hymnes, au xvii^e siècle, Jean-Baptiste Rousseau au xviii^e. (1)

Marot traduit les *Psaumes* dans un but prosélytique; il s'agit pour lui de mettre entre les mains des protestants un livre de piété facile à apprendre. Sa traduction repose sur deux principes: le respect scrupuleux pour le texte et la simplicité de la forme. En réalité, ses défauts sont nombreux: abondance des mauvaises rimes, multitude des synonymes sans intérêt et pesanteur des sons. Mais ses qualités sont fondamentales: il transmet fidèlement la pensée de son modèle; le réalisme hardi de celui-ci ne le rebute pas; lorsqu'il ajoute, il n'invente rien, par scrupule. En ce qui concerne la forme, ce sont les chansons populaires qui lui servent d'exemple. Ses *Psaumes*, par la simplicité et la légèreté de leurs strophes sont des chansons. C'est d'ailleurs la raison de leur succès: Marot les écrit pour qu'ils soient chantés. « Avec lui, dit justement M. Vianey, le lyrisme abandonnait les formes prétentieuses chères au Rhétoriqueurs pour se retremper aux sources vivifiantes de la poésie populaire ». CORNEILLE n'a ni la fidélité de Marot au texte, ni ses innovations rythmiques.

(1) Je dois une grande part de ce passage au cours de M. Vianey: *La Bible dans la poésie française*. (Revue des Cours et Conférences (1922-23)).

Desportes amplifie les textes sans y ajouter rien d'utile, il « bourre » le plus souvent, mais ses strophes sont toujours harmonieuses. C'est à lui que revient l'honneur d'avoir consacré le sixain et le quatrain d'alexandrins, le quatrain 12-6-12-6 à rimes croisées, l'association d'un seul vers court dans une strophe de vers longs; il semble même avoir imaginé l'union de l'alexandrin et de l'octosyllabe. CORNEILLE partage avec lui le défaut de délayer et de « bourrer »; mais s'il n'introduit pas comme lui de belles strophes dans le répertoire du lyrisme français, il utilise, néanmoins, dans ses *Hymnes* et ses *Psaumes* des quatrains harmonieux, le plus souvent.

Malherbe paraphrase ses *Psaumes*, mais les idées qu'il ajoute sont utiles, elles enrichissent le texte et le complètent. A cet égard, CORNEILLE lui est nettement inférieur. On sait que Malherbe n'a traduit que trois *Psaumes*, mais c'est la qualité qui compte non pas la quantité; et ce n'est pas sans raison que le xvii^e siècle a ré cité sans se lasser les *Psaumes* de Malherbe.

Les traductions de Racan sont celles d'un élève de Malherbe : logique dans le développement, construction ample de la période, conciliation du modèle avec le goût du siècle. Mais le désir de varier ses formes amène Racan à employer des strophes fâcheuses : celles, par exemple, où les vers les plus courts précèdent les plus longs, celles qui unissent l'alexandrin au décasyllabe, celles qui mêlent trois mesures différentes. Dans sa façon de paraphraser les *Psaumes*, CORNEILLE se rapproche sensiblement de lui, mais il lui est supérieur par la forme.

Godeau est l'un des principaux défenseurs du dogme de la Providence contre les libertins au xvii^e siècle. Son psautier est peut-être le plus apprécié de tous ses pieux ouvrages, parce que ses contemporains y retrouvent tous les caractères de la poésie religieuse du temps : pompe des

vers, ornements précieux, accommodement de l'hébraïsme au goût français. Mais Godeau a l'amplification facile, il délaie et allonge le texte à l'excès. Ses strophes sont variées et d'une valeur inégale. Bien qu'il amplifie abondamment, CORNEILLE se tient plus près que lui de l'esprit du texte. Quant à la forme, il est évidemment plus heureux que lui dans le choix de ses strophes d'*Hymnes* et de *Psaumes*.

Racine a traduit, comme CORNEILLE, quelques *Hymnes* du Bréviaire Romain, mais sa traduction est bien différente de celle de CORNEILLE. Tandis que ce dernier s'attache scrupuleusement à reproduire le texte, Racine se borne le plus souvent à en traduire le sens, en lui donnant un tour poétique. La mélodie du vers et l'harmonie du style, passent chez lui, ici comme ailleurs, au premier plan. Voici quelques exemples qui montreront la manière différente des deux traducteurs :

Splendor paternae gloriae,
De luce lucem proferens
Lux lucis, et fons luminis,
Diem dies illuminans;

(Hymnes pour le lundi : A. Laudes).

CORNEILLE :

Splendeur de la gloire du Père
Dont tu tires l'éclat que tu rends à ton tour;
Clarté de la clarté, source de la lumière
Jour de qui les rayons illuminent le jour.

RACINE :

Source ineffable de lumière,
Verbe en qui l'Eternel contemple sa beauté;
Astre dont le soleil n'est que l'ombre grossière
Sacré jour, dont le jour emprunte sa clarté.

Consors paterni luminis,
Lux ipse lucis et dies,
Noctem canendo rumpimus:
Assiste postulantibus.

(Hymnes pour le mardi : A Matines)

CORNEILLE:

Lumière qui n'es qu'une avec celle du Père
Jour du jour, clarté des clartés,
Nos chants rompent la nuit par une humble prière
Assiste-nous par tes bontés.

RACINE:

Verbe égal au Très-Haut, notre unique espérance
Jour éternel de la terre et des cieux,
De la paisible nuit, nous rompons le silence:
Divin Sauveur jette sur nous les yeux.

Il est évident que la traduction de Racine est plus mélodieuse et plus poétique que celle de CORNEILLE, mais celle-ci est plus énergique et surtout plus fidèle au texte.

Enfin Jean-Baptiste Rousseau paraphrase et amplifie les textes bibliques comme ses prédécesseurs. Il reprend le vieux thème, cher au xvii^e siècle: la défense du dogme de la Providence contre les athées. Il n'ajoute rien de nouveau dans ses amplifications, mais ses strophes — qu'il emprunte à Malherbe — sont toujours amples et harmonieuses. Il est comparable à CORNEILLE en ce qu'il n'invente rien, ni dans sa façon d'interpréter les textes, ni dans les formes dont il use.

— V —

CONCLUSION

Pour juger loyalement les traductions religieuses de CORNEILLE, il faut se rappeler dans quel but elles ont été écrites. Le pieux dessein qui a amené le poète à les entreprendre et que nous avons indiqué plus haut, montre que la qualité artistique de cette œuvre ne préoccupe pas principalement l'esprit de l'auteur. Il s'agit pour lui de chan-

ter sa foi, non pas d'étaler l'éclat de son génie. Et en effet son rôle de croyant et de dévot est largement rempli : l'enseignement moral de ses modèles est suffisamment rendu dans ses traductions. Le verbiage est son plus grand défaut ; il se tient toujours dans l'esprit des textes, il est vrai ; mais il « bourre » beaucoup. Au point de vue de la forme il ne crée rien ; l'imitation de ses contemporains et le désir de varier ses formes à l'infini, lui font parfois employer des strophes médiocres, mais il utilise le plus souvent des combinaisons rythmiques assez heureuses.

En somme, ses défauts sont énormes, mais ses qualités sont notables ; son œuvre de traducteur est plutôt à réhabiliter qu'à condamner.

CONCLUSION

Le lyrisme de Corneille par rapport à ses prédécesseurs, à ses contemporains et à ses successeurs

Nous avons essayé, dans le chapitre précédent, de préciser le rôle joué par CORNEILLE dans l'histoire du lyrisme religieux, tentons à présent d'indiquer la place qu'il occupe par rapport à ses prédécesseurs, à ses contemporains et à ses successeurs au point de vue du lyrisme, d'une façon générale.

— A —

Il serait injuste de chercher à comparer CORNEILLE, dans ses poésies amoureuses, à Ronsard ou à Lamartine, ou même à certains autres poètes secondaires de la Renaissance et du Romantisme, car le ^{xvii}e siècle n'a pas connu le rayonnement des sentiments personnels dans la poésie, et CORNEILLE a toujours été de son siècle. Mais il est natu-

rel de le comparer à Malherbe, à ses disciples, ainsi qu'à certains poètes libertins. Assurément CORNEILLE est inférieur à Malherbe au point de vue de la forme, mais il lui est supérieur au point de vue des sentiments. Les élans sincères qui caractérisent les pièces dédiées à la Du Parc n'existent nulle part chez Malherbe. La sincérité de ces quelques poèmes assure à leur auteur la supériorité sur Maynard, Racan, Théophile et Saint-Amant. A ma connaissance aucun d'eux n'exprime, dans ses poèmes amoureux, des sentiments si vifs et si spontanés.

— B —

Dans ses traductions religieuses, comme nous l'avons dit plus haut, CORNEILLE est inférieur à Marot qui le dépasse par sa fidélité au texte et par la nouveauté de son lyrisme, à Desportes qui consacre, dans ses *Psaumes*, une quantité notable de belles strophes, à Malherbe qui enrichit utilement son modèle, à Racine dont la traduction des *Hymnes* est plus poétique et plus harmonieuse que la sienne. Mais il est comparable à Godeau, à Racan et à Jean-Baptiste Rousseau en ce qu'il n'ajoute rien de nouveau au texte et ne fait aucune innovation rythmique. Son rôle dans l'histoire du lyrisme français est donc secondaire et ses pieuses traductions sont le reflet de sa foi, non pas celui de son génie.

— C —

Ce n'est que dans son lyrisme théâtral que CORNEILLE demeure supérieur et presque incomparable. Certes, le théâtre pathétique du xvi^e siècle est très riche en poésie. Les chœurs et les couplets lyriques en offrent de nombreux

exemples dans chaque tragédie, en particulier dans les *Juives* et dans l'*Ecossaise*; mais il n'est peut-être pas hasardé de juger les meilleurs passages lyriques de Garnier et de Montchrétien, comme inférieurs aux stances de Rodrigue, à celles de Polyeucte, aux adieux de Chimène et de Rodrigue, de Pauline et de Sévère et enfin à la déclaration de Psyché. Ici, il existe un intérêt poétique et psychologique le plus souvent, là un intérêt poétique seulement. Quant aux scènes et aux tirades lyriques d'Alexandre Hardy, de Mairet, de Rotrou, de Tristan et de Quinault elles sont bien loin de valoir celles de CORNEILLE. Les démonstrations enthousiastes qui unissent la poésie aux analyses méthodiques et profondes de l'âme humaine dans le théâtre de CORNEILLE, n'existent, pour ainsi dire, chez aucun de ces auteurs. Sans doute leur lyrisme ne manque pas toujours d'intérêt, mais il est beaucoup moins humain, moins vraisemblable, moins touchant et moins utile enfin que celui de CORNEILLE. Seuls les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* valent et même dépassent par la suavité de leur langage, l'harmonie de leur style et l'élévation de leurs pensées, les chefs-d'œuvre du lyrisme théâtral cornélien.

Reconnaissons cependant qu'au point de vue de la forme, CORNEILLE suit presque servilement ses contemporains, même dans le lyrisme de son théâtre. Sa supériorité tout entière réside dans les idées qu'il expose, les sentiments qu'il analyse et l'intérêt psychologique qu'il donne aux exaltations de ses héros.

Si CORNEILLE apparaît comme un poète de second ordre dans ses poésies amoureuses et dans ses traductions religieuses, il est certainement l'un des auteurs qui ont le mieux su mêler le lyrisme à leurs œuvres dramatiques.

Bibliographie

- BOUQUET. — Points nouveaux et obscurs de la vie de Pierre CORNEILLE. (*Paris, Hachette, 1888*).
- BRUNETIÈRE. — Etudes critiques (6^e série). (*Paris, Hachette, 1886*).
- BRUNOT (F.). — La doctrine de MALHERBE. (*Thèse Paris, Masson, 1891*).
- CHASLES (E.). — La Comédie en France au xvi^e siècle. (*Thèse Paris, Didier, 1862*).
- CLAVELIER (G.). — François MAYNARD. Sa vie. Ses œuvres. Son temps. (*Toulouse, Privat, 1907*).
- CORNEILLE (P.). — Œuvres (Ed. Marty-Laveaux, *Paris, Hachette*.) *Les grands écrivains de la France*.)
- CORNEILLE (Th.). — Théâtre complet. (Ed. Edouard Thierry, *Paris, Laplace, 1881*).
- CRETIN (R.). — Les images dans l'œuvre de CORNEILLE. (*Thèse Caen, 1927*).
- DESCHANEL (E.). — Le romantisme des classiques. (*Paris, Calmann-Lévy, 1883-91*).
- DURAND-LAPIE (P.). — Un académicien du xvii^e siècle. SAINT-AMANT. Son temps, sa vie, ses poésies (1594-1661). (*Paris, Delagrave, 1898*).
- FAGUET (E.). — Essai sur la tragédie française au xvi^e siècle (*Paris, Hachette, 1863*).
- GARNIER (R.). — Œuvres complètes. (*Paris, Garnier, 1923*).
- GUIZOT. — CORNEILLE et son temps. (*Paris, Didier, 1852*).
- HARDY (A.). — Théâtre. (*Paris, Quesnel, 1625-26*).
- JARRY. — Essai sur les œuvres dramatiques de ROTROU. (*Paris, Durand, 1868*).

- LACHÈVRE (F.). — Le libertinage au XVII^e siècle. (Paris, *Champion*, 1911).
- LANSON (G.). — Histoire de la littérature française. Esquisse d'une histoire de la tragédie française. CORNEILLE. (Paris, *Hachette*, 1920.)
- LEBEGUE (R.). — La tragédie religieuse en France de 1514 à 1573. (Paris, *Champion*, 1929.)
- LE GUINER (J.). — Les femmes dans les tragédies de CORNEILLE. (*Th. Quimper*, 1920).
- LINTILHAC. — Histoire générale du théâtre en France. (Paris, *Flammarion*, 1904).
- MAIRET. — Sylvie. Ed. Jules Marsan. (Paris, *Société Nouvelle de librairie et d'édition*, 1905.)
Sophonisbe (Ed. Karl Vollmoller Hebbrohn Henniger, 1888).
- MALHERBE. — Poésies de François MALHERBE avec un commentaire d'André Chénier. (Paris, *Carpentier*, 1842.)
- MARSAN (J.). — La pastorale dramatique en France. (Paris, *Hachette*, 1905.)
- MARTINON (Ph.). — Les strophes françaises. (*Thèse, Paris, Champion*, 1911).
- MONTCHRETIEN (A.). — Tragédies. (*Bibliothèque Elzévirienne Paris, Plon*, 1891).
- MOREL (L.). — Jean OGIER DE GOMBAULT. Sa vie. Son œuvre. (*Thèse, Neuchâtel*, 1910).
- FICOT (E.). — Bibliographie cornélienne. (Paris, *Fontaine*, 1876).
- RACAN. — Œuvres complètes. (*Bibliothèque Elzévirienne. Paris, Jannet*, 1857).
- RACINE (J.). — Œuvres (Ed. MESNARD. *Les grands écrivains de la France. Paris, Hachette.*)
- RIGAL (E.). — CORNEILLE et l'évolution de la tragédie en France. (Paris, *Pédone-Lauriel*, 1895.)
De JODELLE à MOLIÈRE. (Paris, *Hachette*, 1911.)
- RIVAILLE (L.). — Les débuts de Pierre CORNEILLE. (*Thèse, Paris, Leroux*, 1895.)
- ROMAIN ROLLAND. — Histoire du théâtre lyrique en France. (Paris, 1895).
- ROTROU (J. de). — Œuvres complètes. (Paris, *Desœr*, 1820-22).
- SOMAIZE (de). — Dictionnaire des Précieuses. (Paris, *Jannet, Paris, Hachette*, 1893.)

SOURIAU (M.). — Evolution du vers français au xvii^e siècle. (Paris, *Hachette*, 1893).

TASCHEREAU (J.). - Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre CORNEILLE. (Paris, *Mesnier*, 1829.)

TRISTAN. — La folie du sage. Marianne. Le Parasite. Les plaintes d'Acanthe. (*Société des textes français modernes.*)

VIANEY (J.). La Bible dans la poésie française depuis MAROT. (*Rev. Cours et conf.*, 1922-23.)

VIAU (Théophile de). - Œuvres complètes. (*Bibliothèque Elzévirienne*, Paris, *Jannet*, 1856).

Table des Matières

	Pages
INTRODUCTION	
Le lyrisme dans les œuvres de CORNEILLE. Son intérêt au point de vue historique.	7
CHAPITRE PREMIER	
<i>Le lyrisme sentimental</i>	9
I. — CORNEILLE amoureux.	
II. — Les vers de jeunesse.	
III. — Leur valeur par rapport aux tendances générales du lyrisme vers 1632.	
IV. — Le style. La métrique.	
V. — Conclusion.	
CHAPITRE II	
<i>Le lyrisme dans le drame avant CORNEILLE</i>	23
I. — La tragédie pathétique du xvi ^e siècle. Le couplet ly- rique. Le chœur. L'influence des Anciens. L'imi- tation de Sénèque.	
II. — Les vers lyriques dans la comédie. Leur valeur décora- tive.	
III. — Le lyrisme dans la tragi-comédie. Sa nature. Ses rap- ports avec l'action.	
IV. — Le lyrisme pastoral. Ses principaux caractères.	
V. — Conclusion.	

CHAPITRE III

Le lyrisme dans les comédies de CORNEILLE..... 39

- I. — Les stances dépourvues de lyrisme.
- II. — Les scènes et les tirades lyriques proprement dites :
leurs sources et leurs rapports avec l'action.
- III. — Leur caractère objectif.
- IV. — Leur intérêt.
- V. — Les formes.
- VI. — Conclusion.

CHAPITRE IV

Le lyrisme dans les premières tragédies..... 65

- I. — Ses sources et sa place dans l'action.
- II. — Son intérêt au point de vue dramatique et psychologique.
- III. — Son objectivité et sa diminution progressive.
- IV. — Ses formes.
- V. — Conclusion.

CHAPITRE V

Le lyrisme dans les Opéras..... 91

- I. — Les tragédies à machines de CORNEILLE.
- II. — Leur lyrisme. Ses raisons.
- III. — Sa valeur dramatique et psychologique.
- IV. — Ses formes.
- V. — Conclusion.

CHAPITRE VI

CORNEILLE renonce au lyrisme..... 107

Raisons de ce renoncement :

- I. — Dans les comédies.
- II. — Dans les tragédies.

CHAPITRE VII

<i>L'amour pour la Du Parc</i>	113
I. — Les pièces qui lui sont dédiées.	
II. — Leur originalité.	
III. — Reflet de cet amour dans quelques tragédies.	
IV. — L'expression: le style, ses caractères. La métrique.	
V. — Conclusion.	

CHAPITRE VIII

<i>Le lyrisme religieux</i>	125
I. — Les raisons pour lesquelles Corneille a entrepris ses traductions.	
II. — La nature de son lyrisme.	
III. — Les formes qu'il a employées.	
IV. — Son rôle dans l'histoire du lyrisme religieux français.	
V. — Conclusions.	

CONCLUSION

<i>Le lyrisme de CORNEILLE, par rapport à ses prédécesseurs, à ses contemporains et à ses successeurs</i>	157
Bibliographie.. . . .	160

Propositions soumises par la Faculté

- I. La poésie lyrique de Ronsard à Malherbe.
- II. Le lyrisme dans la tragédie française au XVI^e et au XVII^e siècle.
- III. La conception classique de la poésie lyrique.

Vu et approuvé :
Montpellier. le 22 Juin 1937.
Le Doyen,
Augustin FLICHE.

Vu et permis d'imprimer
Montpellier, le 26 Juin 1937.
P. le Recteur,
Le Doyen délégué, ASTRUC.

Additions et Corrections

Page 23, ligne 3 (italique). Lisez : *imitation de Sénèque*, au lieu de *la Sénèque*.

32, ligne 5. Lisez : *tantôt en vers*, au lieu de *tant en vers*.

36, ligne 6. Lisez : *monotonie*, au lieu de *monotomie*.

ligne 12. Lisez : *tragi comédie* au lieu de *tragie-comédie*.

44 après la 7e ligne. ajoutez : ... *tout le théâtre cornélien. Après avoir provoqué la retraite.*

60 Lisez comme suit les mesures des sixain. : 8 8 8 8-12, 8-1 -8 8-12-12, 8-12-8 12 12-12.

71, ligne 4 (en commençant par le bas) Lisez *tourmente*, au lieu de *tourment*.

74, note 1, dernier vers. Lisez : *pour ne les croire pas*, au lieu de *pour les croire pas*.

88, ligne 7. Après : *non sans raisons* ajoutez.... *car ce sont deux quatrains géminés, non par un huitain.*

108. § I, ligne 20. Lisez : *lorsqu'il se trouve*, au lieu de *lorsqu'ils se trouve*.

114, ligne 7. Lisez : *ne resta pas*, au lieu de *ne reste pas*.

117. Avant dernière ligne. Supprimez la virgule après *respecter*.

131. Strophe latine, vers. Lisez : *fructum* au lieu de *fructuum*.

132. Ligne 12, après le signe *. Lisez : *liturgique* au lieu de *lithurgique*

133. Deuxième strophe latine 4e vers. Lisez : *Ut arceatur* au lieu de *Ut arceantur*.

Dernière ligne. Lisez : *repandat* au lieu de *rependant*.

135. 3e verset latin. Lisez : *In omnem* au lieu de *Il omnem*.

136. 3e verset latin. Lisez : *orbem* au lieu de *orben*

137, ligne 3. Lisez *judicare* au lieu de *judiciare*

ligne 21. Lisez *grâce* au lieu de *gloire*.

ligne 28. Lisez *subjecisti* au lieu de *subjecitis*.

138, 1e ligne latin. Lisez *portae* au lieu de *par ae*.

139, 4e colonne, ligne 15. Lisez comme suit : I. 22 II. 4 - III. 11x - III. 17x.

140, 4e colonne, ligne 21. Lisez : III. 3x au lieu de IV. 3x.

2e colonne, ligne 3 (en commençant par le bas). Lisez : 12 12-12-12-8-12-8, au lieu de 12-12-12-12-1 -8-8-8.

141, 4e colonne, ligne 33. Lisez : III. 13, au lieu de III. 12.

144, 4e colonne. Remplacez : *ababccdede* par *abbacccdede*.

145, le colonne. Remplacez : *abbacccdede* par *ababccdede*.

2e colonne, ligne 16. Lisez : 2. 3. 6.

ligne 17. Lisez : 2. 3. 8.

149, 2e colonne, ligne 1. Reportez le mot *embrassées* à la ligne 2.

158. § B, ligne 11. Lisez : *tyrisme religieux français* au lieu de *tyrisme français*.

